Archibald Alison
über
den Geschmack,
dessen
Natur und Grundsätze.

Verdeutscht,
und mit
Anmerkungen und Abhandlungen
begleitet
von
K. H. Heydenreich.

Zweiter Band.

Leipzig,
in der Weygandschen Buchhandlung,
1792.

Inhalt.

Zweiter Band.

Ueber das Erhabne und Schöne der materiellen Welt.

Erstes Kap. Einleitung.

Zweites Kap. Ueber das Erhabne und Schöne des Schalls.

Absch n. I. Ueber einfache Laute.

1. Abtheil. Ueber vermischte Laute.

2. — Ueber die Laute der Thiere.

3. — Ueber die Töne der menschlichen Stimme.

Absch n. II. Ueber Zusammensetzungen von Tönen oder Musik.

Drittes Kap. Ueber das Erhabne und Schöne der Gegenstände des Gesichts.

Absch n. I. Ueber die Farben.

Vier-

Viertes Kap. Ueber die Formen.

Abschn. I. Ueber das natürliche Erhabne und Schöne der Formen.

1. Abtheil. Ueber das Erhabne der Formen.

2. — Ueber das Schöne der Formen.

3. — Ueber die Zusammensetzung der Formen.

Abschn. II. Ueber das relative Schöne der Formen.

1. Abth. Ueber den Einfluß der Zeichnung auf die Schönheit der Formen.

2. Abtheil. Ueber den Einfluß der Schicklichkeit auf die Schönheit der Formen.

Anhänge des Herausgebers.

I. Ueber die Unzulänglichkeit der bloßen Beobachtung zur Erklärung der Empfindungen des Aesthetisch-Erhabnen.

II. Warum findet sich vor Kant keine befriedigende Theorie des Aesthetisch-Erhabnen?

III. Welches sind die charakteristischen Merkmale der Empfindungen des Aesthetisch-Erhabnen?

Zweyter Versuch.

Ueber
das Erhabene und Schöne
in der
materiellen Welt.

Zweyter Versuch.

Ueber das Erhabne und Schöne in der materiellen Welt.

Erstes Kapitel.

Einleitung.

Wenn die Bemerkungen in dem vorhergehenden Versuche richtig sind; wenn die Wirksamkeit der Seele bey den Rührungen des Erhabnen oder Schönen in der Verfolgung einer regelmäßigen Reihe von Rührungsideen besteht, und keine andern Gegenstände als nur solche, die zur Hervorbringung einer einfachen Rührung geschickt sind, wirklich Rührungen des Geschmacks verursachen, so entsteht eine Frage von einiger Schwierigkeit, und von sehr beträchtlichem Ge-

wichte, nämlich: Welches ist die Quelle des Erhabnen und Schönen der materiellen Welt?

Es kann nicht bezweifelt werden, daß viele Gegenstände der materiellen Welt Rührungen des Erhabnen und Schönen hervorbringen. Einige der schönen Künste beschäftigen sich gänzlich mit materiellen Gegenständen; und bey weitem der größere Theil der Beispiele des Erhabnen und Schönen, die jedermann fühlen und erfahren kann, gründet sich auf die Materie, oder auf eine ihrer Eigenschaften.

Auf der andern Seite aber, dünkt mich, muß man zugeben, daß die Materie an und für sich selbst unfähig ist, irgend eine Art von Rührung (emotion) hervorzubringen. Wir kennen die verschiednen Eigenschaften der Materie bloß durch unsere äußern Sinne; doch alles, was wir durch diese Kräfte unserer Natur erhalten, ist Empfindung und Wahrnehmung; und ein jeder, der sich die Mühe nehmen will, auf die Wirkung, welche solche Eigenschaften, wenn sie einfach sind, und keine Nebenideen erwecken, auf seine Seele machen, wird sich davon überzeugen, daß sie in keinem Falle eine Rührung, oder das Spiel einer Gemüthsbewegung (the exercise of any of his affections) erregen. Ueber diesen Gegenstand

stimmt

stimmt auch die Sprache des gemeinen Lebens mit dieser Bemerkung vollkommen überein. Von solchen Eigenschaften spricht man, wenn sie einfach sind, sie bewirkten eine Sensation (Sensation), nie aber eine Rührung: und ob man sich gleich des allgemeinen Worts Gefühl (Feeling), da es sowohl auf unsere äußern als auch innern Sinne angewandt wird, vielleicht bisweilen zweydeutig bedient, so werden wir doch finden, wenn wir darauf genauer Achtung geben, daß man sich in Beziehung auf materielle Eigenschaften einstimmig des Ausdrucks Sensation bedient, und wenn wir den Ausdruck Rührung an seine Stelle setzen, wird jedermann den Mißbrauch desselben einsehen. Man sagt von dem Geruch einer Rose, von der Farbe des Scharlach, von dem Geschmack einer Zirbelnuß, wenn sie bloß als Eigenschaften, und von den Gegenständen, auf welche sie sich gründen, abgesondert betrachtet werden, daß sie angenehme Sensationen (agreeable sensations) aber nicht angenehme Rührungen (agreeable emotions) verursachen. Eben so sagt man von dem Geruch der Assafötida, vom Geschmack der Aloe, wenn man von ihnen bloß als von abgezognen Eigenschaften spricht, daß sie unangenehme Sensationen, aber nicht unangenehme Rührungen hervorbringen. Wenn wir

uns bloß in dem Besitz jener Kräfte, die wir durch unsere äußern Sinne haben, denken könnten, so glaub' ich, könnte nicht bezweifelt werden, daß die Eigenschaften der Materie bloß Empfindung und Wahrnehmung erzeugen würden; daß diese Empfindungen entweder angenehm oder schmerzhaft, aber auf keinen Fall von irgend einer Rührung begleitet seyn könnten.

Aber ob die Eigenschaften der Materie gleich an und für sich unfähig sind, einige Rührung oder das Spiel irgend einer Leidenschaft hervorzubringen, so ist es doch offenbar, daß sie wegen der Verwandtschaft mit andern Eigenschaften diese Wirkung verursachen, indem sie entweder die Zeichen, oder Ausdrücke solcher Eigenschaften abgeben, die nach der Einrichtung unserer Natur der Hervorbringung solcher Rührungen fähig sind. So sind an dem menschlichen Körper gewisse Formen oder Farben die Zeichen von gewissen Leidenschaften oder Neigungen. In den Werken der Kunst sind gewisse Formen Zeichen der Geschicklichkeit, des Geschmacks, des Passenden, des Nutzens. In den Werken der Natur sind gewisse Töne, Farben u. s. f. Zeichen des Friedens, der Gefahr, des Ueberflusses, der Verwüstung u. s. f. In solchen Fällen macht endlich die beständige Verwandtschaft,

schaft, die wir zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten, zwischen den materiellen und den rührenden Eigenschaften bemerken, daß wir das Eine für den Ausdruck des Andern annehmen, und bestimmt uns sehr oft, dem Zeichen diejenige Wirkung, die bloß durch die bezeichnete Eigenschaft hervorgebracht wurde, zuzuschreiben.

Daß aber solche Ideenverbindungen mit materiellen Eigenschaften wirklich gebildet werden, davon wird sich ein jeder aus seiner eignen Erfahrung hinlänglich überzeugen: und es giebt viele Ursachen, die man sowohl von dem weiten Umfange, als auch von der Allgemeinheit solcher Ideenverbindungen angeben könnte. Ich will nur einige wenige von ihnen anmerken, ohne mich jedoch auf eine genaue Aufzählung derselben einzulassen.

1) Alle jene äußern Gegenstände, die vermöge ihrer Natur oder Einrichtung uns Nutzen, Bequemlichkeit oder Vergnügen schaffen, oder was für andere Rührungen sie irgend hervorzubringen fähig seyn mögen, kennen und unterscheiden wir an den Eigenschaften ihrer Form und Farbe. Solche Eigenschaften haben natürlich und selbst nothwendig für uns den Ausdruck jener Nutzungen, Bequemlichkeiten oder Vergnü-

gen. Durch sie werden wir mit den Gegenständen, von welchen diese Folgen herrühren, bekannt: durch sie lernen wir solche Gegenstände von jedem andern unterscheiden: und da sie die beständigen Kennzeichen dieser verschiedenen Nuzzungen sind, so rühren sie uns eben so sehr, als die durch sie bezeichnete Brauchbarkeit der Dinge selbst zu thun fähig ist. Die materiellen Eigenschaften zum Beispiel, woran wir ein Schiff, einen Pflug, eine Druckerpresse, oder ein musikalisches Instrument erkennen, geben uns nicht nur die Wahrnehmung von gewissen Farben oder Formen, sondern mit dieser Wahrnehmung zugleich den Begriff des verschiednen Nutzens oder Vergnügens, welches solche Zusammensezzungen materieller Eigenschaften erzeugen, und erwecken in uns dieselben Rührungen, welche der auf diese Art bezeichnete Nutzen oder Vergnügen erregt. Da sich also der Nutzen oder das Vergnügen, das uns jeder äußere Gegenstand bringt, in den materiellen Zeichen seiner Farbe oder Form ausdrückt, so erwecken diese Zeichen natürlicher Weise diejenigen Rührungen, die eigentlich aus den bezeichneten Eigenschaften entstehen.

2) Die Eigenschaften der Planmäßigkeit, der Weisheit, der Geschicklichkeit, drücken sich uns immer

immer durch gewisse Eigenschaften der Form, und durch gewisse Zusammensetzungen der Formen, Farben und Töne aus. Solche Eigenschaften, oder solche Zusammensetzung von Eigenschaften werden also für uns die Zeichen des Plans, der Weisheit oder Geschicklichkeit, und afficiren uns, wie alle andere Zeichen, mit derselben Rührung, die wir von den bezeichneten Eigenschaften erhalten.

3) Wir erlangen alle unsere Kenntniß von den Gemüthsarten anderer Menschen, oder ihren verschiedenen Eigenschaften bloß durch Hülfe materieller Zeichen. Wir erkennen Kraft, Stärke, Weisheit, Tapferkeit, Gerechtigkeit, Wohlwollen, Großmuth, Höflichkeit, Zärtlichkeit, Liebe, u. s. f. bloß durch Hülfe der äußern Zeichen in ihrem Gesicht, der Haltung oder Tragung ihres Körpers oder ihrer Stimme. Solche materielle Zeichen werden auch daher mit den Eigenschaften, welche sie bezeichnen, sehr leicht in unserer Seele verbunden; und wenn sie beständig und unveränderlich sind, erregen sie gar bald mit den Eigenschaften selbst einerley Rührungen.

Eben so werden die Charaktere, die Stimmungen, die Naturtriebe aller verschiedenen Thiergeschlechter durch gewisse Zeichen in ihrer

Gestalt, Stimme, oder Bewegung des Körpers von uns erkannt. Solche Zeichen drücken uns also diese Charaktere, Naturtriebe oder Stimmungen aus, und erregen in uns alle diejenigen Rührungen, welche solche Eigenschaften zu erwecken fähig sind.

4) Außer diesen unmittelbaren Ausdrücken der Eigenschaften der Seele durch materielle Zeichen, giebt es noch andere, die aus der Aehnlichkeit entspringen, wodurch die Eigenschaften der Materie uns irgend eine rührende oder interessante Eigenschaft der Seele bezeichnen. Wir lernen durch die Erfahrung, daß gewisse Eigenschaften der Seele durch gewisse Eigenschaften des Körpers bezeichnet werden. Wenn wir in der unbelebten Materie ähnliche Eigenschaften des Körpers finden, so sind wir geneigt, ihnen denselben Ausdruck zuzuschreiben, und in diesem Falle sie für die Zeichen derselben Eigenschaften zu halten, wie in jenen Fällen, wo sie ihren Ausdruck unmittelbar von der Seele herleiten. So wird Stärke und Schwäche, Kühnheit und Bescheidenheit, Alter und Jugend u. s. f. durch gewisse materielle Zeichen in der menschlichen Bildung, und bisweilen auch durch ähnliche Zeichen in der Bildung der Thiere ausgedrückt. Wenn wir ähnliche Erscheinungen in den

den Formen der unbelebten Materie finden, so sind wir geneigt, sie als die Ausdrücke derselben Eigenschaften anzusehen, und sie mit ähnlichen Rührungen zu betrachten. Die Allgemeinheit solcher Ideenverbindungen wird aus der Struktur der rohesten Sprachen offenbar. Die Stärke der Eiche, die Schwäche der Myrthe, die Kühnheit eines Felsen, die Bescheidenheit des Veilchens, sind Ausdrücke, die allen Sprachen gemein, und zwar so gemein sind, daß man sie kaum in einer einzigen für figürlich hält; ja jedermann weiß, daß Stärke und Schwäche, Kühnheit und Bescheidenheit Eigenschaften, nicht der Materie, sondern der Seele sind, und daß es ohne unsere Kenntniß der Seele unmöglich wäre, jemals einen Begriff von ihnen zu erlangen. Und ich glaube, ein jeder, der nur einen gesunden Geschmack hat, muß sehr oft gefühlt haben, daß ein großer Theil der Wirkung, welche Schilderungen von Scenen der Natur auf uns machen, aus einer gewissen Personifikation, die sich auf solche Ideenverbindungen gründet, entspringt.

5) Werden wir auch durch die Einrichtung unserer Natur geleitet, zwischen unsern Sensationen und Rührungen, und folglich auch zwischen den Gegenständen, welche sie hervorbrin-

gen,

gen, Aehnlichkeit zu finden. So ist zum Beispiel zwischen der Sensation eines allmåligen Emporsteigens, und der Gemůthsbewegung des Stolzes — zwischen der Sensation eines allmåligen Herniedersteigens, und der Růhrung über Vergånglichkeit — zwischen der lebendigen Sensation des Sonnenscheins und der angenehmen Růhrung der Freude — zwischen der unangenehmen Sensation der Finsterniß und der muthbenehmenden Růhrung des Kummers einige Aehnlichkeit. Eben so sind zwischen dem Stillschweigen und der Ruhe — zwischen dem Glanz des Morgens und der Heiterkeit der Hoffnung — zwischen der Sanftheit des Kolorits und der Freundlichkeit des Charakters — zwischen der Zartheit der Gestalt und der Feinheit des Geistes u. s. f. Aehnlichkeiten. Diejenigen Gegenstånde also, welche solche Sensationen verursachen, ob sie gleich nicht an und für sich selber, sondern bloß zufolge dieser Aehnlichkeit und Ideenverknůpfung, die unmittelbaren Zeichen solcher interessanten oder rührenden Eigenschaften sind, bekommen für uns nach und nach den Ausdruck derselben, und dienen, wenn auch nicht für immer, doch wenigstens für diejenigen Zeiten, in welchen wir von irgend einer Rührung beherrscht werden, dazu, unserer Seele die Bilder aller jener

rühren=

rührenden oder interessanten Eigenschaften zuzuführen, mit denen sie, wie wir anzunehmen gewohnt sind, einige Aehnlichkeit haben. Wie reichhaltig diese Quelle der Ideenverbindung ist, kann man aus dem weiten Umfange solcher figürlichen Ausdrücke in jeder Sprache sehen.

6) Außer dem ist noch die Sprache selbst eine andere sehr wichtige Ursache von der Menge solcher Ideenverbindungen. Die Aehnlichkeiten zwischen den Eigenschaften der Materie und den Eigenschaften der Seele, die ein jeder entdecken und bemerken kann, möchten vielleicht von geringer Anzahl seyn, und müssen natürlich durch die Lage und Umstände eines jeden besonders bestimmt werden; aber der Sprachgebrauch giebt einem jeden einzelnen Menschen, der sich dessen bedient, den Besitz aller der Aehnlichkeiten, die so viele Zeitalter bemerkt haben, zwischen den materiellen Eigenschaften, und denjenigen Eigenschaften, die eine Rührung zu erregen fähig sind. Wie groß die Folgen davon sind, kann man an den verschiedenen Eindrükken erkennen, welche dieselben Gegenstände auf das gemeine Volk, dessen Wörterbuch auf die Lebensbedürfnisse beschränkt ist, und auf jene, die das Glück einer guten Erziehung genossen, machen.

7) Allen

7) Allen diesen Quellen der Ideenverbindung muß noch dasjenige beygefügt werden, was einem jeden Menschen insbesondre eigen ist. Es ist fast kein Mensch, der nicht durch das Ungefähr, durch die Begebenheiten seines Lebens, durch die Natur seiner Beschäftigungen mit besondern Farben, Tönen, oder Formen angenehme oder interessante Erinnerungen verbunden hätte, und welchem gewisse Töne oder Farben, u. s. f. durch eine solche Ideenverbindung nicht angenehm wären. Sie rühren uns in einigem Maße, als die Zeichen dieser interessanten Eigenschaften, und bringen, wie in andern Fällen mit den Eigenschaften, welche sie bezeichnen, dieselben Rührungen hervor.

Diese Bemerkungen sind wahrscheinlich hinlänglich, sowohl die zahlreichen und ausgebreiteten Ideenverbindungen, die wir bey der Materie haben, und ihre verschiedenen Eigenschaften zu zeigen, als auch einige derjenigen Mittel zu erläutern, wodurch sie für uns der Bezeichnung und des Ausdrucks sehr verschiedener und weit interessanterer Eigenschaften fähig wird, als diejenigen sind, welche sie an und für sich selbst besitzt. Durch Hülfe der Verwandschaft oder Aehnlichkeit, die zwischen den Eigenschaften der Materie, und denjenigen Eigenschaften, die Rüh-

rungen

rungen hervorzubringen fähig sind, führt uns die Wahrnehmung der einen unmittelbar und sehr oft unwiderstehlich die Idee der andern zu; und diese Ideenverbindungen werden so leicht und natürlich gebildet, daß es uns oftmals einige Anstrengung kostet, diese Verwandschaft zu trennen, und demjenigen Ideengange zuvor zu kommen, welcher dem Zeichen die Wirkung ertheilt, welche bloß durch die bezeichneten Eigenschaften hervorgebracht wird.

Wie wahr oder falsch auch diese Bemerkungen seyn mögen, so kann doch das nicht bezweifelt werden, daß die Eigenschaften der Materie oft mit andern verbunden werden, und daß sie uns in solchen Fällen, wie alle andere Zeichen, rühren, indem sie unsere Einbildungskraft auf diejenigen Eigenschaften leiten, die sie bezeichnen. Es scheint auch eben so offenbar, daß überall, wo die Materie, oder irgend eine ihrer Eigenschaften, die Rührungen des Erhabnen oder Schönen hervorbringt, diese Wirkung entweder aus den materiellen Eigenschaften selbst, da sie durch die Einrichtung unserer Natur der Hervorbringung solcher Rührungen fähig sind, oder aus einigen andern Eigenschaften, mit welchen sie verbunden sind, und durch welche sie als Zeichen oder Ausdrücke wirken, entspringt.

Es

Es sollte daher scheinen, daß ein sehr einfacher und leicht zu entdeckender Grundsatz hinlänglich sey, unsre Untersuchung zur Quelle des Erhabnen und Schönen der Eigenschaften der Materie hinzuleiten. Wenn diese Eigenschaften an und für sich selbst zur Hervorbringung der Rührung des Erhabnen oder Schönen geschickt, oder mit andern Worten, wenn sie an und für sich selbst erhaben oder schön sind, so dünkt mich, daß sie, unabhängig von irgend einer Ideenverbindung, diese Rührungen hervorbringen müssen. Findet man aber im Gegentheil, daß diese Eigenschaften nur dann, wenn sie mit interessanten oder rührenden Eigenschaften verbunden werden, solche Rührungen hervorbringen, und daß sie dann, wenn solche Ideenverbindungen vernichtet werden, dieselben Rührungen nicht weiter hervorbringen, so dünkt mich, muß man zugestehen, daß ihre Schönheit oder Erhabenheit nicht den materiellen, sondern den damit verbundenen Eigenschaften zugeschrieben werden muß.

Daß aber dieses wirklich der Fall ist, will ich mich durch viele und mannigfaltige Erläuterungen zu zeigen bemühn. Indessen muß ich noch die Erinnerung vorausschicken, daß ich sehr weit entfernt bin, die folgenden Untersuchun-

suchungen für eine vollständige und genaue Prüfung dieses Gegenstandes zu halten. Sie sind in der That weiter nichts, als einige abgebrochene Bemerkungen über die Erhabenheit und Schönheit einiger der interessantesten materiellen Eigenschaften, die aber doch, so unvollkommen sie, jede für sich betrachtet, auch immer seyn mögen, von einiger Wichtigkeit zu seyn scheinen, weil sie eine ganze Sammlung evidenter Wahrheiten ausmachen.

Zweytes Kapitel.

Ueber das Erhabene und Schöne der Töne.

Die Sinnen, durch welche wir hauptsächlich das Schöne oder Erhabene in materiellen Gegenständen entdecken, sind das Gehör und das Gesicht.

Die Gegenstände des erstern sind Töne, sie seyen nun Einfach oder Zusammengesetzt.

Die Gegenstände des letztern sind Farben, Formen und Bewegungen.

Erster Abschnitt.

Von den einfachen Tönen.

Ich werde bey der Betrachtung einiger von jenen Beispielen anfangen, wo einfache Töne Rührungen des Erhabnen oder Schönen hervor bringen. Solche Töne können auf mannigfaltige Art eingetheilt werden. Es mag aber für itzt genug seyn, sie in folgender Ordnung zu betrachten:

1) Töne, die wir in der unbelebten Natur finden.

2) Die Töne der Thiere. Und

3) die Töne der menschlichen Stimme.

Erster Theil.

Von vermischten Tönen.

Es sind unter denen der ersten Klasse, oder unter jenen vermischten Tönen, die wir in der unbelebten Natur finden, manche, welche Rührungen des Schönen und Erhabnen hervor bringen.

I. 1) Im Allgemeinen sind alle Töne erhaben, welche mit Ideen der Gefahr verbunden sind, zum Beispiel, das Geheul des Sturmes, — das Brüllen eines Erdbebens — der Knall

des

des schweren Geschützes — der Schlag des Donners, u. s. f.

2) Alle Töne sind im Allgemeinen erhaben, welche mit Ideen von großer Kraft oder Macht verbunden sind; zum Beispiel, das Rauschen eines Stroms — der Sturz eines Wasserfalles — der Aufruhr eines Gewitters — der Knall des Schiespulvers — der Stoß der Wasserwogen, u. s. f.

3) Eben so sind alle Töne erhaben, welche mit Ideen der Majestät oder Feierlichkeit, einer tiefen Schwermuth, oder irgend einer andern starken Rührung verbunden sind; zum Beispiel, den Ton der Trompete und aller andern kriegerischen Instrumente — der Ton der Orgel — der Ton der Abendglocke — das Anschlagen der Todtenglocke, u. s. f.

Daß die Erhabenheit solcher Töne aus den Ideen von Gefahr, Kraft oder Majestät, u. s. f. die mit ihnen verbunden sind, und nicht aus den Tönen selbst, oder irgend einer originellen Kraft in solchen Tönen, diese Rührung hervor zu bringen, entspringt, scheint durch folgende Betrachtungen erwiesen werden zu können:

1. Anstatt daß solche Töne irgend einen bleibenden oder bestimmten Charakter des Erhabenen haben, streiten sie in ihren Wirkungen mit

den Eigenschaften, welche sie etwan ausdrücken, und nehmen nach der Natur dieser Eigenschaften verschiedene Charaktere an.

Wenn die Töne an und für sich selbst erhaben wären, so könnte in diesem wie in jedem andern Sinne vernünftiger Weise erwartet werden, daß die Verschiedenheit ihrer Wirkungen der Verschiedenheit ihrer Charaktere angemessen seyn, und daß Töne von einerley Gattung oder Charakter auch unabänderlich einerley Rührung hervor bringen müßten. Die folgenden Beispiele scheinen zu beweisen, daß bloßen Tönen kein specifischer Charakter des Erhabenen eigen ist, und daß dieselben Töne verschiedene Arten von Rührungen hervor bringen können, je nachdem wir sie mit diesen oder andern Eigenschaften verbinden.

Der Ton des Donners ist vielleicht in der ganzen übrigen Natur der erhabenste. Diese Erhabenheit gründet sich bey dem ganzen Menschengeschlecht auf Ehrfurcht und einen gewissen Grad des Schreckens: aber wie verschieden sind die Rührungen, welche er erweckt — in dem Bauer, der den Donner, nach einer langen Dürre, nun endlich als die Erfüllung seiner Bitten um Regen vom Himmel ansieht, — in dem Philosophen, der ihn von der Höhe der Alpen herab

unter seinen Füßen rollen hört — in dem Soldaten, der, unter dem Eindruck eines alten Aberglaubens, ihn in dem Augenblick der Schlacht als eine Vorbedeutung des Sieges aufnimmt! In allen diesen Fällen ist der Ton derselbe: aber wie verschieden die Natur des Erhabnen, das er hervor bringt! Der Knall des schweren Geschützes ist erhaben, wegen der Bilder sowohl von Macht als auch von Gefahr, die wir mit ihm verbinden. Das Getümmel einer Schlacht, das wir in einer Entfernung hören, ist fürchterlich erhaben. Das Feuern bey einer Musterung ist kaum mehr als prächtig. Das Getöse eines wirklichen Scharmüzels zwischen einigen hundert Mann möchte wohl erhabner seyn, als all das Getümmel einer erdichteten Schlacht von Hunderttausenden. Das Lauffeuer einer Kompagnie Soldaten auf dem Exercierplatze ist verächtlich, und erregt immer ein Gelächter. Das Lauffeuer derselben Anzahl würde bey einem Aufruhr außerordentlich erhaben, und vielleicht schrecklicher seyn, als wenn sie in ganzen Plotons feuerten.

Das Heulen eines Sturms ist wegen mancher Ideenverbindung mächtig erhaben: doch wie verschieden — bey dem Bewohner des Landes und einem Schiffer, der fern von einem Ha-

fen ist — bey dem Bewohner einer gedeckten Ebene und dem Wanderer, der sich in Gebirgen verirrt hat, — bey dem Armen, der nichts zu verlieren hat, und dem Reichen, dessen Güter nun von der Gnade des Sturms abhängen! In allen diesen Fällen ist der Ton selbst der nämliche, aber die Natur des Erhabenen, das er hervorbringt, ist gänzlich verschieden, und entspricht nicht der Wirkung auf das Gehörwerkzeug, sondern dem Charakter und den Lagen derjenigen, die ihn hören, und den verschiedenen Eigenschaften, welche er ihnen ausdrückt.

Das Rauschen eines Wasserfalls ist fast immer erhaben: aber kein Mensch hat jemals in demselben die nämliche Gattung des Erhabenen in einer fruchtbaren Ebene und in einer wilden romantischen Gegend — in der reichen Pracht des Sommers und der Oede des Winters — in den Stunden der Freude, der Ruhe oder der Erhebung, und in den Zeiten der Schwermuth, des Kummers oder der Verzweiflung gefühlt. Der Ton einer Trompete ist oft erhaben, aber wie verschieden ist seine Erhabenheit am Tage einer Schlacht — bey dem Marsch einer Armee im Frieden — oder unter dem Glanz eines feierlichen Zuges. Es sind nur wenige einfache Töne erhabner, als der Knall einer Kanone: aber Jeder-

dermann muß die verschiedenen Rührungen des Erhabenen, welche der nämliche Schall in den nämlichen Pausen, zur Zeit der öffentlichen Noth oder der öffentlichen Freude in ihm erregt.

In diesen und manchen andern Beispielen, die noch erwähnt werden könnten, entspricht die Rührung, die wir erfahren, nicht der Natur des Schalles selbst, sondern der Natur der Ideenverbindung, die wir bey demselben haben; und ist in der That mit derjenigen Rührung, welche eben diese Eigenschaft erregt, wenn sie von dem Schalle nicht begleitet wird, gänzlich übereinstimmend. Wenn die Töne an und für sich selbst, nach der Einrichtung unserer Natur, diese Rührungen hervor zu bringen fähig wären, so würde man, dem Anscheine nach, größere Uebereinstimmung in ihren Wirkungen finden, würde der Unterschied ihrer Wirkungen dem Unterschiede ihrer Natur, als Töne betrachtet, angemessen seyn, und dieselben Töne beständig dieselbe Rührung hervor bringen müssen.

2) Wenn etwa besondre Töne, nach der Einrichtung unserer Natur, die Rührung des Erhabenen hervor zu bringen fähig wären, so scheint es unmöglich, daß Töne von einer entgegengesetzten Gattung eben dieselbe Rührung erwecken sollten. Wenn im Gegentheil die Erhabenheit der Töne aus den Eigenschaften ent-

springt, welche wir mit ihnen verbinden, so kann man vernünftiger Weise erwarten, daß Töne einer jeden Gattung diese Rührung hervor bringen werden, wenn sie solche Eigenschaften, die an und für sich selbst erhaben sind, ausdrücken. Diesen Punkt scheinen einige sehr gemeine Bemerkungen zu erläutern.

Der allergemeinste Charakter des Erhabenen in den Tönen ist vielleicht der Charakter des starken, lauten Ertönens, und es giebt ohne Zweifel viele Beispiele, wo solche Töne wirklich sehr erhaben sind: aber es giebt auch viele Beispiele, wo die entgegengesetzte Eigenschaft der Töne auch erhaben ist, und wenn dieses der Fall ist, wird man allgemein finden, daß solche Töne mit Ideen der Macht oder Gefahr, oder mit irgend einer andern Eigenschaft, welche eine starke Rührung hervor zu bringen vermag, verbunden sind. Das laute und tumultuarische Brausen eines Sturms ist ohne Zweifel erhaben: aber das hohle und schwache Sausen, das oft vor ihm hergeht, ist wahrhaftig erhabener, als der ganze Aufruhr des Sturms selbst. Die Dichter haben daher, um ihre Schilderungen solcher Naturscenen mehr zu erhöhen, sehr oft von demselben Gebrauch gemacht.

'Along

Along the woods, along the moorish fens
Sighs the sad Genius of the coming storm,
And up among the loose disjointed cliffs
And fractur'd mountains wild, the brawling brook
And cave presageful send a hollow moan,
Resounding long in Fancy's listening ear.
Then comes the Father of the Tempest forth.

Thomsons Winter.

Aus Wäldern und aus schwarzbeschilften Sümpfen
seufzt er hervor
des nah'nden Sturmes dunkler Genius:
durch losgerißne Klippen,
durch wildgeborstene Gebirge
sendet der zürnende Strom
sendet die Kluft ein hohles
und ahndungsvolles Aechzen her,
das lang' im lauschenden Ohr
der Phantasie noch wiederhallt.
Nun kommt er selbst hervor
des Ungewitters Vater.

Thomson's Winter zu Anf.

„Bemerkten Sie niemals, sagt Gräy in
„einem Briefe an einen Freund,

wenn laut die wiegenden Winde pfiffen,

„die Pause, in welcher sich der heftige Sturm-
„wind wieder erholt, und zu einem durchdrin-
„genden und dem Ohr schmerzhaften Brausen
„erhebt, gleich dem Schwellen einer Aeolus
„Harfe? Ich versichere Sie, es ist nichts in der
„Welt der Stimme eines Geistes so ähnlich."

Solch ein Ton verdient an und für sich selbst keine Bemerkung, und gleichet vielen andern, die von dem Erhabenen weit entfernt sind: aber als der Vorläufer eines Sturms, und als das Zeichen aller der Bilder, die wir mit ihm verbinden, ist er in einem hohen Grade erhaben. Eben so sagt man, daß das hohle, rumpelnde Getöse, das einem Erdbeben voran geht, an und für sich selbst sehr unbedeutend sey: aber ich frage, ob in einer solchen Lage, und bey alle den Bildern der Gefahr und des Schreckens, zu welchen uns dasselbe leitet, ein anderer Schall so fürchterlich erhaben ist.

Der sanfte und gefällige Ton der menschlichen Stimme ist sicher nicht erhaben; aber welches aller großen Bilder ist es so mächtig, als die, welche in folgender Stelle ihr vorangehen? — Es ist eine Stelle aus dem ersten Buche der

Könige,

Könige, in welcher die Gottheit beschrieben wird, wie sie dem Propheten Elias erscheint:

„Und er sprach: Gehe heraus, und tritt „auf den Berg vor dem Herrn. Und siehe, der „Herr ging vorüber, und ein großer starker „Wind, der die Berge zerriß, und die Felsen „zerbrach, vor dem Herrn her; der Herr aber „war nicht im Winde. Nach dem Winde aber „kam ein Erdbeben, aber der Herr war nicht im „Erdbeben. Und nach dem Erdbeben kam ein „Feuer, aber der Herr war nicht im Feuer. „Und nach dem Feuer kam ein still sanftes „Sausen. Da das Elia hörete, verhüllete er „sein Antlitz mit seinem Mantel.“

Kap. 19. v. 11 ff.

Eine andere wichtige Eintheilung der Töne ist, in tiefe und hohe. Wenn eine dieser beiden Klassen von Tönen an und für sich selbst erhaben ist, so sollte nach den allgemeinen Gesetzen des Empfindens folgen, daß es die andere nicht seyn könnte. Aber das Erhabene gründet sich in der That auf beide, und zu bestimmen, welcher von beiden Gattungen es am meisten und dauerndsten zukomme, möchte vielleicht sehr schwer seyn. Beispiele dieser Art hat jedermann Gelegenheit zu bemerken.

Eben

Eben so kann man bemerken, daß die gemeinsten, und im Ganzen genommen, die charakterlosesten Töne erhaben werden, wenn sie mit den Bildern der Kraft, Gefahr, Schwermuth oder sonst einer andern starken Rührung verbunden werden, ob sie uns schon in andern Fällen ganz und gar nicht rühren. Es ist kaum ein schlechterer Ton in der Natur, als das Summsen einer Fliege, aber mich dünkt, es ist kein Mensch von gesundem Geschmack, der nicht in dem tiefen Schweigen eines Sommermittags etwas Rührenderhabenes in diesem sonst gleichgiltigen Tone gefunden habe. Das Fallen eines Tropfen Wassers verursacht im Allgemeinen einen sehr unbezeichnenden und ausdrucksleeren Ton: aber wenn man bisweilen in Gewölbern oder in großen Kirchen einzelne Wassertropfen in abgemeßnen Zwischenräumen von der Decke herabfallen hört, so weiß ich nicht, ob es einen einzelnen rührenderhabenern Ton giebt. Man kann sich kaum einen Ton denken, der weniger das Gefühl des Erhabenen erzeugt, als der Schall eines Hammers. Aber wie mächtig erhaben hat Shakespear in folgender Schilderung diesen gemeinen Schall gemacht!

From camp to camp, thro' the foul womb
of night
The hum of either army, ſtilly ſounds,
That the fix'd ſentinels almoſt receive
The ſecret whiſpers of each other's watch.
Fire anſwers fire, and thro' their paly flames
Each battle ſees the other's umber'd face;
Steed anſwers ſteed in high and boaſtful
neighs
Piercing the earth's dull ear, and from the
tents
The armourers accompliſhing the knights
With buſy hammers, cloſing rivets up
Give dreadful note of preparation,

Henry V. act. 4. Chorus.

— — Hin durch die Nacht
Hört man von einem Lager zu dem andern
Das Sumſen jedes Heers, ſo daß beynah
Der Wachen Ohr das heimliche Geflüſter
Des Feindes hört. Ein jedes Heer macht
Feuer,
Und durch die blaſſe Flamme ſieht es dann
Des andern ſchreckliche Geſtalt. Es droht
Ein Roß dem andern, und ihr ſtolzes
Wiehern

Durch-

Durchdringt der Nacht betäubtes Ohr.
Schon giebt
Der Waffenschmiede reger Hammer an
Der Rüstung, zu der furchtbaren Schlacht
das Zeichen.

Das Rauschen der Ruder im Wasser ist sicher von dem Erhabenen sehr weit entfernt, aber dieses Geräusch ist in einer von Thomsons Tragödien rührenderhaben gemacht worden, wenn er in der Person eines Menschen, der von seinen Gesellschaftern auf einer wüsten Insel treulos verlassen worden war, die Schrecken schildert, als er nun erst fand, daß er verlassen worden war, und hinzu setzt:

I never heard
A ſound ſo diſmal as their parting oars. —

Ich hörte nie
so schrecklich einen Ton,
als ihre fliehenden Ruder. —

Beispiele von derselben Gattung sind so zahlreich, daß es unnöthig ist, länger bey ihnen zu verweilen. Wenn Töne an und für sich selbst unabhängig von aller Ideenverbindung, erhaben sind,

sind, so scheint es schwer, den Grund anzugeben, warum entgegengesetzte Töne dieselben, und die nähmlichen Töne, je nachdem wir diese oder jene Ideenverbindung bey ihnen haben, verschiedene Wirkungen hervor bringen.

3) Wenn solche Ideenverbindungen von ihnen getrennt werden, hören die Töne auf erhaben zu seyn. Es giebt ohne Zweifel viele Fälle, in welchen man diese Erfahrung nicht machen kann, weil die Verbindung zwischen solchen Tönen und den Eigenschaften, welche sie anzeigen, in vielen Fällen beständig und unveränderlich ist. Die Verbindung zwischen dem Ton des Donners, des Wirbelwindes, eines stürzenden Waldstroms, eines Erdbebens, und den Eigenschaften der Macht, Gefahr, oder des Schrecklichen, welches sie bezeichnen, ist nicht von Menschen, sondern von der Natur gestiftet. Sie ist nicht abhängig von unserm Willen, und kann durch keine Unterweisung unsrer Einbildungskraft erlangt werden. Es ist daher kein Wunder, da solche Verbindungen so bleibend sind, daß das Erhabene, welches die Gegenstände selbst an sich haben, ihren äußerlichen Zeichen zugeschrieben wird, und daß man solche Zeichen als zur Hervorbringung dieser Rührung an und für sich selbst geschickt ansieht. Der einzige Fall,

in welchem diese Ideenverbindungen zuverlässig aufgelöst werden, ist, wenn wir durch einen Irrthum unserer Urtheilskraft entweder einen andern Ton für den Ton irgend eines von diesen Gegenständen halten, oder durch irgend eine Nachahmung dieser Töne betrogen werden. Mich dünkt, es ist unläugbar, daß alsdann, wenn wir unsern Irrthum entdeckt haben, die Töne nicht länger erhaben sind.

Es ist aber bey dem gemeinen Volke, das sich vor dem Donner fürchtet, nichts gewöhnlicher, als daß man irgend ein gemeines und sehr gleichgiltiges Getöse, zum Beispiel, das Rumpeln eines Karns, das Schuttern eines Wagens, für den Donner halte. So lange ihr Irrthum dauert, fühlen sie den Ton als erhaben: den Augenblick, als ihre Täuschung aufhört, sind sie die Ersten, die über ihren Irrthum lachen, und über das Getöse, welches ihn veranlaßte, spotten. Kinder werden anfänglich durch den Donner auf der Schaubühne fast in größere Angst und Schrecken gesetzt, als durch den wirklichen Donner. Wenn sie aber finden, daß es bloß eine Täuschung war, so empfinden sie ein großes Vergnügen, wenn er so gut als möglich nachgeahmt wird. Man kann daher bemerken, daß sehr kleine Kinder keine Kennzeichen der Bewunde-

wunderung oder Furcht vor dem Donner von sich geben, außer nur etwa, wenn sein lautes Getöse dem Ohr schmerzhaft ist, oder wenn sie sehen, daß andere Leute seinetwegen in großer Unruhe sind. Das kommt aber offenbar daher, weil sie ihn noch nicht mit den Ideen der Gefahr verbunden haben; und vielleicht auch aus dieser Ursache, weil unsere Einbildungskraft dem Schalle selbst zu Hülfe kommt, und macht, daß er uns lauter zu seyn scheint, als er wirklich ist. Irrthümer der Art werden in denjenigen Ländern, in welchen Erdbeben eine nicht ungewöhnliche Sache sind, oft begangen, so, daß man ein sehr unbedeutendes Rauschen für das starke, erschütternde Getöse hält, welches, wie man sagt, vor einer solchen Naturbegebenheit hergeht. Es kann gar kein Zweifel seyn, daß das Getöse den Augenblick aufhört erhaben zu seyn, sobald der Irrthum entdeckt ist. In allen andern Fällen dieser Art, wo man Irrthümer von dieser Beschaffenheit begeht, oder wo man durch Nachahmung getäuscht wird, glaub' ich, wird es mit jedermanns Erfahrung übereinstimmen, daß die Töne uns so lange als erhabene rühren, so lange unser Irrthum dauert; aber daß sie auch unmittelbar aufhören, uns auf irgend eine Art zu rühren, sobald die Täuschung aufhört, und

wir finden, daß sie von den mit ihnen gewöhnlich bezeichneten Eigenschaften begleitet werden. Wenn Töne an und für sich selbst nur irgend erhaben, oder durch die Einrichtung, unserer Natur zur Hervorbringung dieser Rührung ohne von irgend einer Ideenverbindung abzuhängen, geschickt gemacht worden wären, so sollte es scheinen, daß hier gar keine Veränderung unserer Rührung Statt fände, und daß diese Töne eben sowohl beständig ihre entsprechende Rührung hervor bringen müßten, als die Gegenstände eines jeden andern Sinnes ihre entsprechenden Ideen erzeugen.

Man wird daher in allen Fällen, wo diese Ideenverbindungen entweder zufällig oder vorübergehend sind, finden, daß Töne nur alsdann erhaben werden, wenn sie als Ausdrücke von Eigenschaften gelten, welche irgend eine starke Rührung hervor zu bringen vermögen, und daß in allen andern Fällen die Töne bloß gleichgiltig sind. Bey einigen der Beispiele, die ich oben gegeben, wo gemeine und unbedeutende Töne durch Ideenverbindungen erhaben gemacht wurden, ist es offenbar, daß im Allgemeinen dieselben Töne, wenn sie für uns keinen solchen Ausdruck haben, gar sehr von dem Erhabenen verschieden sind. Das Sumsen der Fliegen, das

Tröp-

Tröpfeln des Wassers, der Schall eines Hammers, der Schlag eines Ruders, und viele andere Dinge, die leicht angeführt werden könnten, sind im Allgemeinen ganz gleichgiltige Töne, und so fern von eigenthümlicher Erhabenheit, daß es anfänglich schwer fallen sollte, jemand zu überreden, daß sie erhaben gemacht werden können. Ihre Erhabenheit kann also bloß den Eigenschaften, welche sie bezeichnen, zugeschrieben werden.

So giebt es auch wenige Töne, die erhabener wären, als das Anschlagen einer Glocke in der Mitternacht. In andern Zeitpunkten hat eben derselbe Ton ganz verschiedenen Ausdruck. Am Morgen ist er fröhlich — am Mittag gleichgiltig, oder wird doch wenigstens nicht bemerkt, am Abend ist er traurig — in der Nacht allein erhaben. Der Ton ist allemal derselbe, wenn die Glocke angeschlagen wird; aber dieser Ton hat, wegen der besondern Absichten, zu welchen man sich seiner bedient, sehr verschiedene Ausdrücke. Die Todtenglocke und die Leichenglocke allein sind erhaben. Man fühlt oft das Sausen des Windes in einer Herbst- oder Winternacht als erhaben, und es ist daher auch oft unter diesem Charakter in dichterische Schilderungen gebracht worden. Aber das leiseste Ohr ist nicht

vermögend unter dem Sausen in den vorerwähnten Jahrszeiten und jenem in dem Frühling oder Sommer irgend einen Unterschied zu entdecken; wenn es in den letztern Jahrszeiten einen Charakter hat, so ist dieß gewiß ein solcher, der von der Erhabenheit weit abliegt.

Ganz allgemein bedient man sich der Trompete bloß zu Auftritten der Pracht oder Feierlichkeit. In solchen Fällen ist daher der Ton der Trompete auch wirklich erhaben, und scheint uns diese Pracht oder Feierlichkeit auszudrücken. Dieß Instrument aber wird, wie jedermann weiß, oft zu sehr niedrigen Diensten herab gesetzt. In solchen Fällen ist ihr Ton ganz gleichgiltig, wo nicht gar verächtlich. Die Sackpfeife hat für einen schottischen Hochländer keinen unbeträchtlichen Grad von Erhabenheit, weil sie das kriegerische Instrument dieses Landes, und folglich mit manchen stolzen und prächtigen Bildern verbunden ist. Der übrigen ganzen Welt ist der Ton dieses Instruments, wenn sie es noch am gütigsten beurtheilt, bloß erträglich. Diejenigen, welche mit der Geschichte des Aberglaubens bekannt sind, werden sich vieler Beispiele erinnern, wo Töne durch diese Ideenverbindung erhaben wurden, welche der übrigen ganzen Welt sehr charakterlos waren, und welche auch sowohl

einzel-

einzelnen Menschen als auch ganzen Nationen wiederum charakterlos wurden, wenn sie aufhörten, den Aberglauben zu haben, auf welchen sich ihr Ausdruck gründete.

Es giebt noch verschiedene andere Betrachtungen, durch welche die Grundsätze, die ich mich hier zu erläutern bemühe, bestättigt werden könnten. — — Die allgemeine Verbindung zwischen erhabenen Tönen und irgend einer Eigenschaft, die eine Rührung hervor zu bringen vermag, und die Unmöglichkeit, irgend ein Beispiel zu finden, wo ein Ton, unabhängig von jeder Ideenverbindung erhaben ist — der große Unterschied einer Menge von Tönen, welche dem gemeinen Volke, und Menschen von gebildeter oder dichterischer Einbildungskraft erhaben sind — und der Unterschied, den jedermann in der Wirkung solcher Töne fühlt, indem sie diese Rührung nach dem besondern Zustande seiner Seele, oder nach der besondern Stärke oder Schwäche seiner Empfindsamkeit für die Eigenschaften, die solche Töne ausdrücken, hervor bringen.

Doch, ich bin nicht Willens, dem Leser in Spekulationen, die er so leicht für sich selbst verfolgen kann, vorzugreifen. Wenn die Erläuterungen, die ich gegeben habe, richtig sind: wenn Töne jeder Gattung, welche eine Eigenschaft

ausdrücken, die starke Rührungen zu erregen vermag, erhaben sind: und wenn Töne nur in so fern und so lange erhaben sind, als sie solche Eigenschaften ausdrücken können, so dünkt mich, ist der Schluß sehr vernünftig, daß die Erhabenheit in den Tönen nicht der bloßen Eigenschaft des Tons, sondern jenen mit ihm verbundenen Eigenschaften, die er bezeichnet, zugeschrieben werden muß.

II. Es giebt auch eine große Verschiedenheit von Tönen in der Natur, welche die Rührung des Schönen hervorbringen: das Rauschen eines Wasserfalls, das Rieseln einer Quelle, das Lispeln des Windes, die Schellen einer Schafhürde, das Lauten der Abendglocke u. s. f.

Ich glaube, eigene Erfahrung wird einen jeden überzeugt haben, daß solche Töne in unserer Seele mit verschiedenen Eigenschaften verbunden sind, welche eine Rührung hervor zu bringen vermögen. Wenn uns solche Töne aufstoßen, so drücken sie uns irgend einen besondern Charakter aus: sie stimmen mit einer einzigen Rührung, und weiter mit keiner andern überein; und wenn dieses nicht schon von sich selbst erwiesen wäre, so könnt' es durch den Gebrauch, den man in dichterischen Kompositionen von ihnen macht, erwiesen werden. Jedermann urtheilt

über das Eigenthümliche ihrer Einführung, und entscheidet nach ihrer Uebereinstimmung mit der Natur der Rührung, auf deren Erregung hingezweckt wird, über den Geschmack und die Unterscheidungskraft des Dichters. Es hat also ein jeder mit solchen Tönen eine besondere Rührung oder irgend eine Eigenschaft, als deren Zeichen oder Ausdrücke sie betrachtet werden, verbunden.

Daß die Schönheit solcher Töne aus den Eigenschaften, welche sie ausdrücken, und nicht aus einer ihnen von Natur eigenen Fähigkeit, die Rührung zu erzeugen, entspringt, kann vielleicht aus folgenden Betrachtungen erhellen:

1) Für diejenigen, welche keine solche Ideenverbindungen haben, oder welche sie bloß als Töne betrachten, haben sie nichts Schönes. Es vergeht eine lange Zeit, ehe die Kinder einen gewissen Grad von Empfindsamkeit für das Schöne solcher Töne zeigen. Sie sind den meisten von ihnen, so wie dem gemeinen Volke, ganz gleichgiltig. Dem Bauer ist die Abendglocke bloß das Zeichen der Stunde des Feierabends — die Schafschelle das Zeichen der Nähe einer Heerde — das Rauschen eines Wasserfalls, ein Zeichen, daß da oder dort Wasser herunter fällt, u. s. f.

Gieb ihnen die Ideenverbindungen, welche Menschen von gebildeter Einbildungskraft bey solchen Tönen haben, und sie werden zuverlässig ihre Schönheit fühlen.

Eben so unempfindlich für die Schönheit solcher Töne sind Menschen von dem besten natürlichen Geschmack, welche sich solche Ideenverbindungen nicht erworben haben. Der Bewohner eines Landes, in welchem keine Wasserfälle sind, wird anfänglich durch das Rauschen einer Kaskade betäubt, nicht aber durch dasselbe vergnügt. Diejenigen, welche die Abendglocke nicht gewohnt sind, und welche nicht wissen, daß sie seit den Zeiten Wilhelms des Ueberwinders, das Zeichen der Erinnerung ist, daß jedermann sein Feuer bedecke und sein Licht auslösche, und in dieser Rücksicht mit ihr alle jene Bilder der Ruhe und des Friedens verbindet, welche diesen Theil des Tages so reizend machen, fühlet bey ihrem Schall weiter nichts, als was er bey dem Anschlagen einer Glocke zu jeder andern Stunde des Tages empfindet. Das Läuten der Schafschellen ist für diejenigen, welche nie in einem Lande lebten, wo gute Viehzucht ist, und die desselben nicht als Ausdrücke jener Bilder von unschuldigen und romantischen Vergnügen betrachten, welches mit solchen Scenen so natürlich verbunden ist, nichts

nichts als ein charakterloses Geklingel. Ein jeder, welcher mit der Dichtkunst entfernter Nationen bekannt ist, weiß, wie viel von dem Schönen so mancher Anspielungen auf besondere Töne dieser Länder für diejenigen verloren geht, welchen sie unbekannt sind, und welche folglich auch keine jener Ideenverbindungen haben, die für die Eingebornen so ausdrucksvoll sind.

2) Es muß ferner bemerkt werden, daß solche Töne nur in gewissen Stimmungen unserer Seele schön sind, oder wenn Rührungen auf uns Einfluß haben, welche mit den Ausdrücken, so den Tönen eigen sind, übereinstimmen. Wenn im Gegentheil solche Töne an und für sich selbst schön wären, so würden wir ihnen freylich nach den verschiedenen Zuständen der Seele verschiedene Grade der Aufmerksamkeit schenken: allein sie würden doch für uns in allen unsern Lagen schön seyn, so, wie in jedem Zustande unserer Seele die Gegenstände aller andern Sinnen immer ihre entsprechenden Ideen erwecken. Der Ton der Abendglocke, zum Beispiel, der in den Stunden der Schwermuth oder Ruhe so schön ist, wird in einer heitern oder selbst fröhlichen Stunde geradezu die entgegengesetzte Wirkung haben. Das Rauschen eines Wasserfalls, wel-

 ches

ches in den schwelgerischen Scenen des Sommers so mächtig wirkt, wird in dem Erstarren des Winters kaum bemerkt, oder wenn es bemerkt wird, so ist es doch nur unangenehm. Der Schall des Jagdhorns, der in den Zeiten der Freude so außerordentlich mahlerisch ist, würde in den Stunden der Schwermuth unerträglich seyn.

Wir sind in Wahrheit bloß zu gewissen besondern Zeiten für das Schöne dieser erwähnten Töne empfindsam. Für einen einzigen Augenblick, in welchem sie uns rührten, bleiben sie in zehen andern ganz ohne Wirkung. Die wirklichen und wichtigsten Geschäfte des Lebens könnten nicht vollbracht werden, wenn wir zu allen Zeiten unserer Empfindsamkeit entweder für das Erhabene oder Schöne nachgeben müßten. Bloß zu jenen Zeiten, wenn wir etwan in derjenigen Stimmung der Seele sind, welche mit den Eigenschaften übereinstimmen, welche sie ausdrükken, erzeugen sie in uns ihre eigenthümlichen Rührungen. In den gewöhnlichen Stunden unsers Lebens, wenn wir entweder gedankenlos oder beschäftigt sind, lassen wir sie kaum bemerkt unser Ohr vorüber gehn. Wenn solche Töne an und für sich selbst schön wären, so könnten solche Abwechselungen unmöglich Statt finden.

3) Wenn solche Ideenverbindungen von ihnen getrennt werden, so hören auch die Töne selbst auf, schön zu seyn. Wenn ein Mensch von dem allergemeinsten Geschmack in irgend eine rührende Scene eines schönen Gartens geführt, und an einen Ort gestellt worden wäre, von welchem er das Rauschen eines Wasserfalls vernehmen könnte, und man sagte ihm hier mitten in seinem Enthusiasmus, daß dasjenige, was er für einen Wasserfall hielt, bloß eine Täuschung sey, so würde zwar das Rauschen immer dasselbe bleiben, aber das Schöne desselben unwiderruflich verloren seyn. Das Klingeln der Schafschellen kann durch viele sehr gemeine Töne nachgeahmt werden; aber wo ist derjenige, der nur einen Augenblick nach irgend einer Nachahmung dieses romantischen Tons lauschen kann? Es giebt eine große Menge von Tönen, die dem Schall des Jagdhorns vollkommen ähnlich sind, und die man auch oft wirklich dafür nimmt: aber, wenn man weiß, daß sie bloß nachgeahmt sind, so reizen sie zum Lachen, und verlieren alle Schönheit. Dieselbe Glocke, die am Abend so rührend schön klingt, wird am Mittage von uns oft ganz und gar nicht bemerkt. „Die Flöte eines Schäfers, sagt Beattie mit „seiner gewöhnlichen schönen Art sich auszu-

„drücken, die man an einem schönen Sommer-„tage, in einer romantischen Gegend von Wäl-„dern, Hügeln und Flüssen, in einiger Entfer-„nung hört, wird das Ohr des Wanderers „entzücken, obgleich die Melodie, das Instru-„ment, und der Musiker ihm an einem andern „Ort unerträglich seyn würde.“ Beispiele von derselben Art sind so zahlreich, daß ich der Mühe, sie einzeln aus einander zu setzen, überhoben seyn kann. Bey dem Voraussetzen einer eigenthümlichen und unabhängigen Schönheit der Töne, wären solche Verschiedenheiten in den Gefühlen, die sie erregen, ganz unerklärbar.

Ich werde bey diesem Gegenstande nur noch bemerken, daß, wenn man darauf Achtung giebt, wie wenig Töne unter der zahllosen Menge, die wir in den Scenen der Natur antreffen, schön sind, und daß überall, wo wir sie finden, irgend eine angenehme oder interessante Eigenschaft, welche sie ausdrücken, vorhanden ist, eine sehr große Muthmaßung entspringt, welche von allen andern Betrachtungen unabhängig ist, daß nämlich die Schönheit solcher besondern Töne von den Eigenschaften, welche sie ausdrücken, und nicht von der Wirkung dieser bloßen Töne selbst, hergeleitet werden muß.

Zweiter Theil.

Von den Tönen der Thiere.

Es giebt, wie mich dünkt, Beispiele sowohl des Schönen als des Erhabnen in den Tönen der Thiere. Daß solche Töne mit den Eigenschaften der Thiere, welche sie von sich geben, zusammen hängen und sie ausdrücken, kann, glaub' ich, nicht geläugnet werden. Außerdem giebt es noch andere Ideenverbindungen, die wir bey ihnen haben: — ihre Art zu leben — die Gegenden, die sie gewöhnlich bewohnen — die Länder, aus welchen sie kommen.

1. Daß die Töne oder das Geschrey einiger Thiere erhaben ist, weiß jedermann: — das Brüllen des Löwen, das Brummen des Bäres, das Heulen des Wolfs, das Aechzen des Adlers u. s. f. In allen diesen Beispielen sind diese Töne von Thieren merkwürdig, wegen ihrer Stärke, und fürchterlich, wegen ihrer Wildheit. Es dürfte daher sehr natürlich scheinen, daß die Erhabenheit solcher Töne aus den Eigenschaften, welche sie ausdrücken, und welche von Natur zu Hervorbringung sehr starker und mächtiger Rührungen in unserer Seele, geschickt sind, entspringt.

Daß dieses aber wirklich der Fall ist, und daß die Töne an und für sich selbst nicht diese Wirkung haben, scheint aus den zwey folgenden Betrachtungen zu erhellen:

1. Wenn wir keine Ideenverbindung dieser Art haben, so bringen solche Töne keine Rührung hervor. Es giebt keinen einzigen dieser Töne, der nicht auf diese oder jene Art nachgeahmt werden könnte; und der, so lange wir den Betrug nicht einsehen, nicht mit dem wirklichen, natürlichen Tone dieselbe Rührung hervor brächte: aber wenn die Täuschung aufhört, sind wir uns keiner Rührung bewußt, als vielleicht bloß des Schmerzes, den das allzulaute, heftige Brüllen uns verursachte. Das Heulen des Wolfes kann von dem Geheul eines Hundes sowohl dem Tone, als der Stärke nach, nur wenig unterschieden werden, und doch ist zwischen der Erhabenheit dieser beiden Arten von Geheul kein Vergleich. Wenige, oder wohl gar keiner dieser Töne sind so laut als der allergemeinste Ton, das Brüllen einer Kuh; aber dieses ist gerade das Gegentheil vom Erhabenen. Man stelle sich hingegen diesen Ton als den Ausdruck der Wildheit oder der Stärke vor, und man kann nicht zweifeln, daß er nicht erhaben werden könne. Das Heulen einer Eule zur Mitternacht, oder mitten unter

Ruinen,

Ruinen, ist rührenderhaben. Jedoch derselbe Ton am Mittage, oder den Tag hindurch, ist sehr weit entfernt, es zu seyn. Das Geächze des Adlers ist bloß unangenehm, wenn der Vogel entweder zahm oder eingesperrt ist: es ist nur dann erhaben, wenn es auf Felsenklippen oder an wüsten Orten gehört wird, und wenn es für uns Ausdruck der Freiheit, Unabhängigkeit und wilder Majestät ist. Das Wiehern eines Streitrosses auf dem Felde der Schlacht, oder eines jungen ungezähmten Pferdes im weiten, freien Felde, ist mächtigerhaben. Derselbe Ton von einem Karrengaul, oder einem Pferde in dem Stalle, ist bloß gleichgiltig, wo nicht gar unangenehm. Kein Ton ist so ausgemacht elend, als das Grunzen eines Schweins. Derselbe Ton bey einem wilden Eber, einem Thiere, das sowohl wegen seiner Wildheit als Stärke merkwürdig ist, ist erhaben. Noch mehrere andere Beispiele wird der Leser aus seinem gesammelten Vorrathe hinzufügen.

2) Die Erhabenheit solcher Töne entspringt nicht aus ihrer Natur, als Töne betrachtet, sondern aus der Natur der Eigenschaften, welche sie bezeichnen. Töne jeder Gattung sind erhaben, je nachdem sie mehr oder weniger Ausdrücke von Kraft, Wildheit, Stärke oder irgend

einer andern Eigenschaft sind, die starke Rührungen hervor zu bringen fähig ist. Es giebt ohne Zweifel viele Beispiele, wo lautes Geschrey erhaben ist, aber es giebt ihrer auch viele, wo solche Töne von dem Erhabenen sehr fern sind. Das Brüllen der Kühe, das Schreyen der Esel, des Pfaues und vieler andern unschädlichen Vögel, ist bloß niedrig oder unangenehm.

Tiefe oder schwache Töne betrachtet man im Allgemeinen gleichfalls als das Gegentheil vom Erhabenen: aber es giebt auch viele Beispiele, wo solche Töne erhaben sind, nämlich, als eigenthümliche Töne wilder, gefährlicher oder mächtiger Thiere. Es giebt keinen Ton, der so allgemein verächtlich wäre, als denjenigen, welchen wir Zischen nennen: aber dieses ist der Ton, welcher den Schlangen und dem größern Theile giftiger Würmer eigen ist, und als solcher ist er außerordentlich erhaben. Das Tösen der Klapperschlange, jenes allergefährlichsten Thiers seines ganzen Geschlechts, ist von dem Tösen einer Kinderklapper sehr wenig unterschieden, aber wer will seine Erhabenheit läugnen? Das Murmeln der Tyger gleicht dem Murren einer Katze; das eine ist erhaben, das andere charakterlos. Nichts kann unbedeutender und schlechter seyn, als der Ton, den das kleine Thierchen von sich

giebt,

giebt, das unter dem gemeinen Volke der Todtenwecker (Asselwurm) genennt wird: aber manches kühne Herz hat seine Macht gefühlt. Die Bewohner des jetzigen Europa würden lächeln, wenn sie gefragt würden, ob in den Tönen junger Hühner, Schwalben oder Elstern etwas Erhabenes sey: aber als der alte Aberglaube noch Einfluß auf die Menschen hatte, als man diese Thiere noch als ominös betrachtete, zitterten die Tapfersten unter dem Volke bei ihrem Geschrey. Die abergläubischen Meinungen anderer Länder gewähren noch unzählbare Beispiele von eben der Art.

Wenn diese Erläuterungen richtig sind, so sollte es scheinen, daß die Erhabenheit der Töne der Thiere den Ideenverbindungen, die wir bey denselben haben, und nicht einer ursprünglichen Kraft in den bloßen Tönen selbst zugeschrieben werden müsse.

II. Daß die Schönheit der Töne oder des Geschreyes der Thiere aus derselben Ursache, oder aus den Eigenschaften, deren Ausdruck sie für uns sind, entspringt, kann vielleicht aus eben so gemeinen Betrachtungen erhellen.

Es scheint wenigstens sehr schwer, die Beispiele solcher Töne, die allgemein für schön ge-

halten werden, zu erklären, wenn wir die Töne an und für sich selbst als die Ursachen dieser Rührung ansehen. Die Zahl der Töne ist so mannigfaltig, als die verschiedenen Gattungen der Thiere: und unter diesen giebt es tausend Beispiele, wo ähnliche Töne durchaus nicht ähnliche Wirkungen hervorbringen, und wo, obgleich der Unterschied für das Ohr außerordentlich klein ist, doch ein großer Unterschied in der Fähigkeit, solche Rührungen hervor zu bringen, vorhanden ist. Wenn wir im Gegentheil die Quelle ihrer Schönheit, in den Ideen angenehmer oder rührender Eigenschaften, mit welchen solche Töne verbunden werden, suchen, so haben wir eine leichte Auflösung der Schwierigkeit, von welcher man zu gleicher Zeit finden wird, daß sie mit der Wirklichkeit übereinstimmt.

Wenn wir versuchen wollten, die verschiedenen Töne dieser Gattung, und die mannigfaltigen Ideenverbindungen, die wir bei ihnen haben, alle her zu erzählen, so würde uns dasselbe zu einer sehr langen und sehr unnöthigen Untersuchung leiten. Daß wir bey manchen solcher Töne wirklich solche Ideenverbindungen haben, ist eine Materie, die, wie mich dünkt, mit der Erfahrung eines Jeden so sehr übereinstimmt, daß

es

es überflüssig seyn würde, einen Beweis dieser anerkannten Wahrheit zu versuchen.

Es giebt in der That eine ganze Klasse von Thieren, deren Töne in einem besondern Grade Gegenstände des Schönen sind: ich meine die Vögel; und für diese Meinung kann ich sehr hinreichende Gründe anführen:

1) Solche Töne nähern sich mehr, als irgend ein anderer, den Tönen der menschlichen Stimme, und haben daher für uns einen weit stärkern Ausdruck derjenigen Eigenschaften, welche uns rühren.

2) Diese Thiere sind viel mehr, als jede andere, die Gegenstände unseres Interesse und unserer Neigung; nicht nur wegen unserer größern Bekanntschaft mit ihnen, und wegen der Kleinheit und Sanftheit ihrer Formen, welche sie in einigem Maße zu Gegenständen der Zärtlichkeit macht; sondern vornehmlich wegen ihrer Art zu leben, und wegen der kleinen häuslichen Anordnungen und Zuneigungen, welche wir unter ihnen mehr als unter allen übrigen Thieren antreffen; und welche rührendere und liebenswürdigere Eigenschaften in den Thieren selbst anzeigen, als in allen andern, die wir kennen. Daß wir aber bey den Vögeln solche Ideenverbindungen haben, ist aus dem Gebrauche, der von ihren

Naturtrieben und ihrer Art zu leben in den dichterischen Kompositionen aller Nationen gemacht wird, offenbar.

Daß aber die Schönheit der Töne der Thiere aus solchen Ideenverbindungen entspringt, kann aus folgenden Betrachtungen erhellen:

1) Diejenigen, die keine solche Ideenverbindungen haben, fühlen durch sie keine Rührung des Schönen. Ein Bauer würde lachen, wenn man ihn fragte, ob das Meckern einer Ziege, oder das Blöken eines Schafs, oder das Brüllen einer Kuh schön sey: und doch sind alle diese Töne in gewissen Lagen ohne Zweifel schön. Ein Kind giebt keine Kennzeichen der Bewunderung jener Töne von sich, die alle andre Menschen in den Scenen der Natur so sehr rühren. Es wird sich noch ein Jeder erinnern, in welcher gänzlichen Gleichgiltigkeit seine frühern Jahre vergiengen, in Bezug auf die mannigfaltigen schönen Töne, die er auf dem Lande hörte: und mich dünkt, man wird nach einer genauen Prüfung finden, daß die Periode, in welcher wir für ihre Schönheit Gefühl empfingen, diejenige ist, in welcher wir zuerst, durch eigene Betrachtung der Natur oder durch die Lektüre von Dichtern fühlten, daß sie irgend einen Ausdruck haben.

Eben

Eben so sind diejenigen, welche in sehr entfernte Länder reisen, anfänglich für die Schönheit, welche die Eingebornen dieser Länder den Tönen der Thiere zuschreiben, ohne Gefühl: offenbar daher, weil sie sich noch nicht die Ideenverbindungen erworben haben, auf welche ihre Schönheit sich gründet. Diejenigen Töne, welche durch eine Art von Aberglauben geheiligt worden, sind nur für diejenigen schön, welche von diesem Aberglauben beherrscht werden. Ein Fremder findet in dem Klappern des Storchs nichts Schönes. Der Holländer aber, welchem dieser Vogel der Gegenstand eines sehr gemeinen und angenehmen Aberglaubens ist, findet diesen Ton ganz besonders schön.

2) Solche Töne, die entweder durch die Erfahrung oder durch die Einbildungskraft mit gewissen Eigenschaften verbunden sind, welche eine Rührung hervor zu bringen vermögen, sind nur dann schön, wenn wir sie in jenen Stimmungen der Seele vernehmen, welche diesen Rührungen nicht entgegen sind. Hiervon giebt es unzählige Beispiele. Das Blöken eines Lamms ist an einem heitern Frühlingstage schön: in der Tiefe des Winters ist es weit entfernt, so zu seyn. Das Brüllen einer Kuh ist in einiger Entfernung, in der Mitte einer Hirtenlandschaft, im Som-

mer außerordentlich schön: in einem verschlosse-nen Meierhofe ist es gänzlich unangenehm. Das Sumsen eines Roßkäfers ist an einem heitern Sommerabende schön, indem es scheint, mit der Stille und Ruhe dieser angenehmen Tageszeit übereinzustimmen: am Mittage ist es vollkommen gleichgiltig. Das Zwitschern der Schwalbe ist am Morgen schön, und scheint die Heiterkeit dieser Zeit auszudrücken: zu jeder andern Stunde hat es ganz und gar keinen Ausdruck. Sogar der Gesang der Nachtigall, der in der Dämmerung oder in der Nacht so wunderbar reizend ist, wird den ganzen Tag hindurch ganz und gar nicht bemerkt, und zwar so sehr, daß daher der gemeine Irrthum entstanden ist, dieser Vogel singe bloß in der Nacht. Wenn solche Töne unabhängig von jeder Ideenverbindung an und für sich selbst schön wären, so müßten sie es nothwendig zu allen Zeiten seyn.

3) In diesem, so wie in allen vorerwähnten Fällen, hört die Schönheit auf, empfunden zu werden, wenn diese Ideenverbindungen vernichtet sind. Das Meckern einer Ziege, zum Beispiel, ist zwischen Felsen rührenderhaben, weil es gleichsam Wildheit und Unabhängigkeit ausdrückt. Jedoch in einem verschloßnen Meierhofe, oder in einer gewöhnlichen Hürde, ist es sehr

weit

weit entfernt, schön zu seyn. Das klägliche und interessante Blöken eines Lamms höret auf, schön zu seyn, sobald es aufhört das Zeichen der Kindheit, und der Ausdruck des Verlangens nach derjenigen Zärtlichkeit zu seyn, welche die Jungen aller Thiere so natürlich fordern. Es giebt einen Vogel, welcher die Töne aller andern Vögel mit großer Genauigkeit nachahmt. Aber solche Nachahmungen sind an ihm nicht im mindesten schön. Eben so giebt es Völker, welche mit erstaunender Geschicklichkeit den Gesang der Vögel nachahmen. Aber in diesem Falle gefällt uns bloß die Nachahmung, nicht aber die Töne an und für sich selbst. Es ist, den mühsamen Versuchen Barrington's zufolge, möglich, einen Vogel von irgend einer Gattung, die Töne einer andern Gattung zu lehren. Aber mich dünkt, man kann mit großem Rechte daran zweifeln, ob auch die erlernten Töne eben so schön seyen. Die Verwandtschaft, die wir zwischen gewissen Vögeln bemerken, die besondern Scenen in der Natur, welche sie bewohnen, die verschiedenen Jahreszeiten, in welchen sie erscheinen, und die große Verschiedenheit in ihren Naturtrieben und der Art zu leben, machen, daß ihre Töne für uns Ausdrücke sehr unähnlicher Charaktere werden; und wir unterscheiden sie daher durch Beiwörter,

welche diese Verschiedenheit ausdrücken. Die Wildheit eines Hänflings, die Zärtlichkeit des Rothkehlchens, die Munterkeit des Sperlings, die Fröhlichkeit der Lerche, die Sanftheit des Rothschwänzchens, die Kläglichkeit der Nachtigall, die Schwermuth der Eule, sind Ausdrücke, deren man sich allgemein bedient, und die Ideenverbindungen, die wir bey ihnen haben, bestimmen also ganz offenbar den Charakter oder den Ausdruck ihrer Töne. Alle diese Ideenverbindungen würden durch eine künstliche Erziehung, die ich oben erwähnte, vernichtet werden, und mit ihnen, so viel ich urtheilen kann, alle, oder doch wenigstens ein großer Theil der Schönheit, die wir durch ihren Gesang empfinden. Auf eben diese Art geschieht es, daß wir im Allgemeinen mit dem Gesange eines Vogels, der in einem Bauer eingesperrt ist, mißvergnügt sind, anstatt uns über denselben zu freuen. Er ist so einigermaßen dem Lachen des höchsten Schmerzes, das weit fürchterlicher ist als Thränen, oder der leichtfertigen Schäkerhaftigkeit eines Kindes, in Scenen des Kummers ähnlich. Es ist daher schwer zu sagen, ob bey diesem traurigen Geschäft größerer Mangel des Geschmacks oder der Menschlichkeit obwaltet; und es giebt wirklich keine Entschuldigung dafür, außer eine gewisse

Art

Art von Zärtlichkeit, die aus der Betrachtung, daß sie ganz von unserer Güte abhängen, gegen sie entsteht, und eine sehr natürliche Dankbarkeit, die ihre Bemühungen, uns Vergnügen zu machen, erwecken.

Ich gebe über diesen Gegenstand weiter keine Erläuterungen. Denn es scheint mir, daß uns diejenigen, welche ich schon gegeben habe, hinlänglich berechtigen, zu schließen, daß das Erhabene oder Schöne jener Töne, die wir betrachtet haben, der Töne, die wir in den Scenen der Natur finden, und der Töne, welche Thiere von sich geben, aus den Eigenschaften, für deren Zeichen oder Ausdrücke man sie hält, und nicht aus irgend einer ursprünglichen Kraft in den Tönen selbst, solche Rührungen hervor zu bringen, entspringt.

Ich habe nur noch hinzuzusetzen, daß aus dem Grundsatz der absoluten und unabhängigen Erhabenheit oder Schönheit der Töne die verschiedenen Töne, von denen wir erwähnt haben, daß sie diese Rührungen hervorbrächten, schwer zu erklären sind. Es ist, wenn man bloß die Töne betrachtet, zwischen dem Krachen des Donners und dem Zischen einer Schlange — zwischen dem Heulen eines Tygers und dem Knall des Schießpulvers — zwischen dem Aech-

zen eines Adlers und dem Freudengeschrey einer Menge Volk gewiß keine Aehnlichkeit: und doch sind alle diese Töne erhaben. Eben so ist zwischen dem Klingeln einer Schafschelle und dem Brummen einer Roßbremse — zwischen dem Sumsen des Roßkäfers und dem Gesang einer Lerche — zwischen dem Zwitschern einer Schwalbe und dem Ton der Abendglocke, nur eine kleine Aehnlichkeit; und doch ist jeder dieser Töne schön. Nach den Grundsätzen, die ich mich zu erläutern bemühte, kann dies alles vollkommen erklärt werden.

Dritter Theil.

Von den Tönen der menschlichen Stimme.

In gewissen Lauten oder Tönen der menschlichen Stimme wird eine ähnliche Erhabenheit oder Schönheit gefühlt.

Daß solche Töne in unserer Einbildungskraft mit den Eigenschaften der Seele, deren Ausdruck sie im Allgemeinem sind, verbunden werden, und daß sie in uns den Begriff dieser Eigenschaften ganz natürlich erwecken, ist eine so offenbare Wahrheit, daß sie gewiß ein jeder bemerkt haben muß. Es giebt einige Philosophen,

phen, welche sie als die natürlichen Zeichen der Leidenschaft oder Neigung betrachten, und welche glauben, daß wir sie nicht aus Erfahrung, sondern vermittelst einer gewissen ursprünglichen Fähigkeit verstehen: und diese Meinung wird durch das Ansehen großer Männer unterstützt. Ob dieses nun wirklich so sey oder nicht, ist in gegenwärtiger Untersuchung von keiner großen Wichtigkeit; da, wenn auch geläugnet werden könnte, daß wir solche Zeichen instinktmäßig verstehen, dennoch so viel gewiß zu seyn scheint, daß diese Ideenverbindung schon in unserer sehr frühen Kindheit gebildet, und unsere Meinungen und unser Verhalten nach derselben gerichtet wird.

Daß die Schönheit oder Erhabenheit solcher Töne aus der Natur der Eigenschaften, welche sie ausdrücken, und nicht aus der Natur der Töne selbst entspringt, wird vielleicht aus folgenden Bemerkungen erhellen:

1. Solche Töne sind schön oder erhaben, bloß in so fern, als sie Leidenschaften oder Neigungen ausdrücken, welche unsere Sympathie erregen. Es giebt in der menschlichen Stimme eine große Mannigfaltigkeit von Tönen, aber alle diese Töne sind an sich nicht schön. Untersuchen wir aber, welche von ihnen besonders

schön

schön genannt werden, so finden wir im Allgemeinen, daß es solche sind, welche angenehme oder interessante Rührungen ausdrücken. Die Töne, welche dem Zorne, dem Murrsinn, der Bosheit, dem Neide, Menschenhasse, Betruge u. s. f. eigen sind, sind weder angenehm noch schön. Der Ton der Gutgesinntheit ist nur zu gewissen Zeiten schön, ob er gleich sehr angenehm ist, weil diese Eigenschaft selbst mehr die Quelle der Gefälligkeit als des Angenehmen ist: wir bedauern den Mangel derselben, aber wir freuen uns nicht über ihre Gegenwart. Im Gegentheil aber sind diejenigen Töne, welche der Hoffnung, der Freude, der Demuth, Höflichkeit, Bescheidenheit, Schwermuth u. s. f. besonders eigen sind, alle schön, ob sie gleich außerordentlich verschieden sind; weil alle diese Eigenschaften, welche sie ausdrücken, Gegenstände unseres Interesse oder unserer Billigung sind. Eben so sind die Töne, welche der Großmuth, Tapferkeit, Selbstverläugnung, Geduld, freywillige Entsagung u. s. f. besonders eigen sind, alle erhaben; und zwar aus einem ähnlichen Grunde. Diese Uebereinstimmung der Schönheit oder Erhabenheit der Töne der menschlichen Stimme mit jenen Eigenschaften der Seele, die uns interessant oder rührend sind, berechtigen zu der Muthmaßung

wenig-

wenigstens, daß diese Töne ihre Erhabenheit oder Schönheit aus dem Ausdrucke solcher Eigenschaften herleiten.

2. Die Wirkung solcher Töne, die in der Hervorbringung dieser Rührungen besteht, wird, anstatt dauernd und bleibend zu seyn, durch die besondere Stimmung der Seele, in welcher wir etwa sind, oder durch die Uebereinstimmung zwischen dieser Stimmung und den besondern Eigenschaften, deren Ausdrücke solche Töne sind, beschränkt. Den meisten Menschen ist zum Beispiel der Ton der Hoffnung schön. Aber einem Menschen, der in Verzweiflung ist, glaub' ich, wird er nimmermehr schön seyn. Der Ton des Unwillens ist einem Menschen von ruhigen und sanften Temperament unangenehm, ob er schon in gewissen Lagen sehr erhaben ist. Einem Menschen von feurigen oder sanguinischen Charakter ist der Ton der Geduld verächtlich. Mürrischen und empfindlichen leichtbeleidigten Geistern, ist die Stimme der Demuth, die so ganz besonders schön ist, empörend. Betrachtungen der Art könnten noch über viele andere Leidenschaften verbreitet, und noch ferner bemerkt werden, daß diejenigen Laute in der menschlichen Stimme, welche uns am erhabensten oder schönsten sind, allemal die sind, welche Eigenschaften der Seele

aus-

ausdrücken, durch welche wir, vermöge der besondern Stimmung oder Gewohnheit unserer Seele, am meisten gerührt zu werden geneigt sind. Wenn die Schönheit oder Erhabenheit solcher Töne von den Eigenschaften der Seele, welche wir mit ihnen verbinden, nicht abhängig wäre, so fänden solche Verschiedenheiten nicht Statt, und dieselben Töne müßten immer dieselben Rührungen hervor bringen, so, wie dieselben Farben oder Gerüche beständig dieselben Sensationen verursachen.

3. Aehnliche Töne bringen in diesem Falle nicht ähnliche Rührungen hervor, wie es doch dem Anscheine nach geschehen sollte, wenn diese Wirkungen durch die bloßen Töne an und für sich selbst entstünden. Es ist zum Beispiel zwischen dem tiefen und schwachen Tone des Schmerzes, und dem hohen und durchdringenden Tone der Freude eine sehr kleine Verwandschaft: und doch sind diese beiden Töne schön. Es ist zwischen dem lauten Ton der Wuth, und dem tiefen, sanften Tone der Geduld eine sehr kleine Aehnlichkeit: und doch sind beide in vielen Fällen erhaben. Der Ton des Murrsinns ist von dem Tone der Schwermuth nur wenig unterschieden; und doch ist der eine schön, der andere

aus-

ausgemacht unangenehm. Der Ton der Kleinmüthigkeit kann von dem Tone der Geduld nur sehr wenig unterschieden werden: aber wie verschieden sind sie in den Wirkungen, die sie auf unsere Seele machen. Mehrere Bemerkungen dieser Art kann ein jeder selbst machen.

4. Wenn diese Töne nachgemacht werden, oder wenn sie aufhören, die Zeichen jener Eigenschaften der Seele zu seyn, die wir im Allgemeinen durch sie bezeichnet fanden, so hören sie auch immer unmittelbar auf, für uns entweder erhaben oder schön zu seyn. Daß dieses aber die Wirkung aller solcher Nachahmung ist, muß Jedermann selbst bemerkt haben. Auf eben diese Weise hält überall, wo man sich irgend einer Art von Täuschung oder Betrug bedient, oder wo wir wissen, daß diese Töne ohne dem wirklichen Daseyn ihnen entsprechender Leidenschaften hervor gebracht worden sind, unser Gefühl sie nicht länger für schön oder erhaben. Wenn die Töne an und für sich selbst die Ursachen dieser Rührungen wären, so würden die Töne selbst, wir möchten auch von der Person denken, was wir wollten, immer fortfahren, die Rührungen des Erhabnen oder Schönen hervor zu bringen, so wie selbst die abgeschmackteste Anstreichung

der Farben, nie ihre Wahrnehmung, als bloße Farben betrachtet, stöhrt.

5. Noch eine Betrachtung klärt vielleicht diese Meinung deutlicher auf, nämlich die: daß die Schönheit oder Erhabenheit solcher Töne der menschlichen Stimme von unserer Meinung über die Eigenthümlichkeit oder Uneigenthümlichkeit der Rührungen, welche sie ausdrücken, gänzlich abhängt. Wir wissen entweder von Natur oder durch Erfahrung, daß gewisse Töne oder Laute der Ausdruck gewisser Leidenschaften oder Rührungen sind: und die Wahrnehmung solcher Töne wird unmittelbar von dem Begrif solcher Rührungen in der Person, von der sie herrühren, begleitet. Aber wir können bloß durch thätige Beobachtung oder Untersuchung die Ursachen dieser Rührungen wissen. Unsere Sympathie, unser Interesse, das ist ausgemacht, hängt von der Natur dieser Verbindung und von unserer Meinung, wegen der Eigenthümlichkeit oder Uneigenthümlichkeit solcher Rührungen unter diesen Umständen ab. Aber alles dieses macht nicht im mindesten die Natur des Tones rührender, welcher immer derselbe bleibt. Es ist daher offenbar, daß unser Gefühl des Schönen oder Erhabenen solcher Töne von unserer Meinung über den ihnen eignen Ausdruck von Leidenschaft und Ge-

Gefühl abhängt. Kein Ton der Leidenschaft oder Rührung ist schön, mit welchem wir nicht sympathisiren. Der Ton der Freude, zum Beispiel, ist in den meisten Fällen schön, wo wir ihn hören. Gesetzt aber, wir finden, daß dieser Ton irgend eine sehr geringe oder lächerliche Ursache habe, so wird das Gefühl seiner Schönheit augenblicklich vernichtet. Der Ton der Schwermuth oder eines gemäßigten Schmerzes ist rührender und schöner als die meisten andern. Lege man ihm irgend eine alberne Ursache unter, und er wird augenblicklich verächtlich. Der Ton der Geduld ist in einem hohen Grade erhaben. Sage man uns, daß es Kleinmüthigkeit ist, und seine Wirkung geht augenblicklich verloren. Der hohe, gebieterische Ton der Wuth ist oft erhaben. Durch eine unbedeutende Ursache erregt, ist er widerlich. Dieselbe Bemerkung kann über die Töne aller unserer Leidenschaften verbreitet werden. Nach dem Grundsatze der ursprünglichen und unabhängigen Schönheit solcher Töne ist es, dünkt mich, außerordentlich schwer, wo nicht gar unmöglich, diese Abwechselung der Rührung zu erklären.

Es muß aber in Rücksicht auf die menschliche Stimme noch bemerkt werden, daß es außer diesem allen, noch in gewissen Graden derselben

Töne eine Schönheit giebt. Ob der Ausdruck der verschiedenen Leidenschaften gleich bey allen Menschen der nämliche ist, so muß doch nothwendiger Weise in dem Grade oder Charakter dieser ähnlichen Töne ein fühlbarer Unterschied seyn. Gewiß muß jeder Mensch von feinen Organen solche Unterschiede oft gefühlt haben. Diese Unterschiede aber drücken uns verschiedene Eigenschaften aus. Sie drücken uns erstlich die Vollkommenheit oder Unvollkommenheit der Sprachwerkzeuge, und der Gesundheit oder Kränklichkeit der Person aus: Umstände, welche oft in einem hohen Grade, wenn beide dieser Ausdrücke stark sind, das Angenehme oder Unangenehme, welches wir in ihrer Unterhaltung finden, bestimmen. Zweitens drücken sie uns das Temperament oder den Charakter seiner Seele aus. So wie wir von der Natur geleitet werden, aus dem besondern Ton der Stimme über den Charakter der Person zu urtheilen, und zu glauben, daß diejenigen Leidenschaften, welche den herrschendesten Ausdruck in seiner Sprache haben, die Obergewalt über seine Seele ausüben, so werden wir auf demselben Wege geleitet, von dem Grade oder der Stärke gewisser Töne, auf den Grad oder die Macht gewisser Leidenschaften zu schließen. Diese Art der Folgerung

gerung ist so natürlich, daß vielleicht kein Einziger ist, der sie nicht gemacht habe. Daß die Schönheit solcher Grade des Tons aus solchen Ideenverbindungen entspringt, ist ganz offenbar, denn er hat für uns den Ausdruck der Mäßigung und Selbstbeherrschung — er drückt mehr Fertigkeit als unmittelbaren Trieb aus — er ist bloß solchen Tönen eigen, welche den Ausdruck rührender Leidenschaften oder Stimmungen der Seele haben — er wird nur von denjenigen gefühlt, welche durch solche Stimmungen gerührt werden — und er ist bloß in jenen Fällen schön, wo diese Mäßigung der Rührung, deren Zeichen er ist, als ganz eigentlich betrachtet wird.

Die Bemerkungen, welche ich über die einfachen Töne mitgetheilt habe, sind vielleicht hinlänglich zu zeigen, daß die Erhabenheit und Schönheit dieser Töne in allen Fällen aus den Ideen gewisser Eigenschaften, mit welchen wir sie verbunden fanden, und deren Zeichen oder Ausdrücke sie uns zu seyn scheinen, entspringt, und daß, vermöge der Einrichtung unserer Natur, keine Töne an und für sich selbst fähig sind, diese Rührungen hervor zu bringen.

Es ist ganz natürlich, anzunehmen, daß in diesem wie in jedem andern Falle uns unsere Erfahrung nach und nach zur Bildung einiger allgemeinen Regeln, in Rücksicht auf diesen Ausdruck, leiten werde, und daß die verschiedenen Töne uns, nach der Natur der Eigenschaften, mit welchen wir sie am öftersten vereinigt finden, eine Verschiedenheit des Charakters zu haben scheinen werden. Diese Annehmung wird noch wahrscheinlicher, wenn wir bedenken, daß nicht nur der Verschiedenheiten der Töne wenige sind, und demnach Regeln dieser Art leichter gebildet werden können; sondern vorzüglich, daß diese Mannigfaltigkeiten der Töne in der menschlichen Stimme als die unmittelbaren Ausdrücke verschiedener Eigenschaften der Seele gelten, und daß dadurch folglich ihr Charakter gewisser und bestimmter wird.

Diese allgemeinen Ausdrücke alle durch zu gehen, ist sowohl eine sehr feine, als sehr schwere Arbeit. Ich wage also die folgenden Betrachtungen, bloß als Winke zu einer umständlichern Ausführung dieses Gegenstandes: und so wie ich ihre Unvollkommenheit empfinde, bin ich auch Willens, keinen Schluß auf sie zu bauen.

Die allgemeinsten Eintheilungen der Töne sind in laute und schwache, tiefe und hohe, lange

und

und kurze, wachsende und abnehmende Töne. Die beiden erstern Arten haben Ausdruck an und für sich selbst, die beiden letztern bloß in Verbindung mit andern.

1. Ein lauter Ton ist mit Ideen der Macht und Gefahr verbunden. Viele Gegenstände in der Natur, die solche Eigenschaften haben, sind an solchen Tönen kenntlich, und diese Ideenverbindung wird durch die menschliche Stimme bestätigt, in welcher alle heftigen und ungestümen Leidenschaften in lauten Tönen ausgedrückt werden.

2. Ein schwacher Ton hat einen entgegengesetzten Ausdruck, und ist mit Ideen der Schwäche, Freundlichkeit und Sanftheit verbunden. Diese Ideenverbindung nimmt ihren Ursprung nicht bloß von der Betrachtung der unbelebten Natur, oder von den Thieren, wo solche Töne sehr oft Gegenstände von solchen Eigenschaften bezeichnen, sondern ganz besonders von der menschlichen Stimme, wo alle sanfte, feine, innig angelegentliche Rührungen durch solche Töne ausgedrückt werden.

3. Tiefe Töne sind mit Ideen der Mäßigung, Würde, Feierlichkeit u. s. f. verbunden, denn, wie mich dünkt, drückt die menschliche Stimme Mäßigung, Selbstbeherrschung und ähnliche Gemüthsstimmungen durch solche Töne aus.

4. Ein hoher Ton ist der Ausdruck von Furcht, Schmerz oder Erstaunen u. s. f. und wirkt im Allgemeinen durch Hervorbringung eines Grades von Bestürzung. Diese Ideenverbindung scheint hauptsächlich aus unserer Erfahrung solcher Verwandtschaften in der menschlichen Stimme zu entspringen.

5. Ein langer oder gedehnter Ton scheint mir an und für sich selbst keinen Ausdruck zu haben, sondern bloß die Fortdauer derjenigen Eigenschaft, welche durch andere Eigenschaften des Tons bezeichnet wird, anzudeuten. Ein verlängerter lauter oder schwacher, tiefer oder hoher Ton drückt uns weiter nichts, als die Fortdauer derjenigen Eigenschaft aus, welche im Allgemeinen durch solche Töne bezeichnet wird.

6. Ein kurzer oder abgerißner Ton hat einen entgegengesetzten Ausdruck, und bezeichnet also das Aufhören der ausgedrückten Eigenschaft.

7. Eben so bedeutet ein wachsender Ton das Zunehmen der ausgedrückten Eigenschaft; wie

8. ein abnehmender Ton die allmälige Verringerung solcher Eigenschaften bezeichnet.

Ich will es dem Leser überlassen, die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, welche aus der verschiedenen Kombination dieser Mannigfaltigkeiten der Töne entspringt, zu bemerken.

Der erhabenste dieser Töne scheint mir ein lauter, tiefer, gedehnter und wachsender Ton zu seyn.

Der am wenigsten erhabene, ein schwacher, hoher, abgerißner oder abnehmender Ton.

Der schönste, ein schwacher, tiefer und abnehmender Ton.

Der am wenigsten schöne, ein lauter, hoher gedehnter und wachsender Ton.

Dieses sind denn die wenigen allgemeinen Grundsätze, welche, so viel ich urtheilen kann, in Rücksicht der Erhabenheit oder Schönheit der Töne Statt finden. Die unzähligen Ausnahmen, die bei einer jeden dieser Regeln sind, geben einen hinlänglichen Beweis, daß diese Erhabenheit oder Schönheit nicht aus den Tönen selbst entspringt. Wo wir nur irgend einen neuen unbekannten Ton hören, bestimmen wir nach seiner Näherung zu der einen oder der andern dieser Klassen seine Erhabenheit oder Schönheit.

Zweiter Abschnitt.

Von den Zusammensetzungen der Töne oder der Musik.

In den obigen Erläuterungen hab' ich die einfachen Töne, bloß in so fern sie die Rüh-

rungen des Erhabenen oder Schönen hervorbringen, betrachtet.

Töne können nach gewissen Gesetzen vereinigt werden, und ein Ganzes bilden. Einer solchen Zusammensetzung von Tönen, geben wir den Namen Musik; eine Kunst, die eingestandenermaßen zur Hervorbringung der Rührungen sowohl des Erhabenen als des Schönen von großer Macht, und die Quelle eines der ersten und reinsten Vergnügen ist, für welches unsere Natur Empfänglichkeit besitzt.

Ich muß bitten, mir über diesen Gegenstand nur einige wenige Bemerkungen zu erlauben, ob ich gleich mit einem großen Mißtrauen gegen mich selbst von einer Kunst spreche, von welcher ich keine theoretische Kenntniß habe, und von welcher ich nur nach den Wirkungen, die sie in mir selbst hervor bringt, urtheilen kann.

Das Wesen der Musik besteht in einer Stufenfolge, einem Fortschreiten von Tönen. Wenn aber derselbe Ton immer wiederholt wird, so hat er weiter keine Schönheit, als die, so ein einfacher Ton hat, und wenn er lange wiederholt wird, wird er zuverläßig unangenehm. Die Musik muß daher nothwendig aus der Zusammensetzung verschiedener Töne bestehen.

Die Folge oder Zusammensetzung aller verschiedenen Töne ist nicht gleich angenehm. Es giebt, nach einem besondern Gesetz unserer Natur, gewisse Töne, deren Zusammenstellung angenehm, und wiederum andere, deren Zusammenstellung unangenehm ist. Es giebt also zwischen den verschiedenen Tönen ein Verhältniß, welches die Natur selbst bestimmte, und welches ohne unangenehme Folgen nicht verletzt werden kann. Die Musik muß daher als eine Kunst, deren Zweck die Hervorbringung des Vergnügens ist, in der Zusammensetzung harmonischer Töne bestehen.

Diese Bemerkungen sind bekannt genug. Es sind aber zum Wesen der Musik noch zwey andere Umstände in der Aufeinanderfolge der Töne nothwendig.

1. Die bloße Aufeinanderfolge bezogener Töne ist an und für sich selbst nicht angenehm. Obgleich die Aufeinanderfolge irgend zweyer gegen einander sich verhaltenden Töne angenehm ist, so würde doch eine ganze Reihe solcher Töne, in welchen weiter kein Verhältniß beobachtet ward, als das Verhältniß zwischen einzelnen Tönen, zuverlässig unangenehm seyn. Um also eine solche Reihe angenehm zu machen, und zu bewirken, daß wir ein Verhältniß nicht nur zwischen den einzelnen

Tönen, sondern auch im Ganzen der Zusammensetzung unterscheiden können, ist es nothwendig, daß sie Einheit besitze.

Ob schon jedes Wort in der Rede eine Bedeutung hat, und unter den Worten selbst ein nothwendiges, von den Regeln der Grammatik bestimmtes Verhältniß ist, so ist es doch offenbar möglich, die Worte nach den grammatischen Regeln zu ordnen, ohne daß sie dennoch einen Sinn haben. Auf eben diese Art kann nach ihren individuellen Verhältnissen eine Reihe von Tönen zusammengesetzt werden, die doch kein allgemeines Verhältniß besitze, und bey welcher wir kein Vergnügen empfinden, so, wie wir keinen Zweck entdecken können. Was der Gedanke für die Anordnung der Worte ist, das ist der Schlüssel oder Fundamentalton für die Anordnung der Töne: und so wie der Eine ein Ganzes in der Rede ausmacht, indem er eine gewisse und bestimmte Idee angiebt, auf welche sich alle Worte in dem Satze beziehen, so macht der andere ein Ganzes in der Musik aus, indem er einen gewissen und leitenden Ton angiebt, auf welchen alle übrigen Töne in der ganzen Tonfolge einen ähnlichen Bezug haben. Der erste Umstand, welcher die musikalische Aufeinanderfolge unterscheidet, ist die genaue Beobachtung dieses Bezugs alle einzelnen Töne hindurch

auf

auf einen Schlüssel oder Fundamentalton, welcher den Grund und der Zweck der Komposition ist.

2. Der zweite Umstand, welcher die musikalische Aufeinanderfolge unterscheidet, ist die Regelmäßigkeit dieser Aufeinanderfolge. In Begebenheiten der Natur ist Aufeinanderfolge ohne Regelmäßigkeit Verwirrung: und überall, wo man Kunst oder Zweck vermuthet, ist sie zuverlässig unangenehm. Es ist daher in der Musik, als einer Kunst, denen Zweck zugefallen ist, Regelmäßigkeit oder Einförmigkeit unumgänglich nothwendig. Die angenehmste Aufeinanderfolge der Töne, ist ohne Beobachtung dieser Regelmäßigkeit ganz gewiß unangenehm. Um diese Regelmäßigkeit zu beobachten, muß jede Aufeinanderfolge der Töne in gewisse gleiche Intervallen getheilt werden, welche, sie möge nun wenigere oder mehrere Töne befassen, in der Aufeinanderfolge dieser Töne immer denselben Zeitraum einnehmen. Wenn nun in einem solchen Intervall nur wenige Töne sind, so müssen diese Töne, um die bestimmte Einförmigkeit beizubehalten, verlängert werden, damit sie den ganzen Zeitraum einnehmen. Sind aber deren viel, so müssen sie aus eben dieser Ursache geschwind aufeinander folgen. Die einen machen dasjenige aus, was man in der Sprache des gemeinen Lebens lang-

sam,

sam, und die andern, was man geschwind nennt. In beiden Fällen ist daher der Theil oder Raum der Zeit, die für ein jedes Intervall bestimmt ist, immer derselbe, und macht die einzige Regelmäßigkeit aus, deren die Töne in der Aufeinanderfolge fähig sind. Eine regelmäßige oder einförmige Aufeinanderfolge der Töne, die sich auf einen Schlüssel, oder Fundamentalton bezieht, kann also als dasjenige betrachtet werden, was den Charakter einer musikalischen Aufeinanderfolge von Tönen ausmacht, und sie von jeder andern Aufeinanderfolge der Töne unterscheidet. Die genaue Bemerkung dieser Regelmäßigkeit sowohl, als dieses Bezugs, macht dasjenige aus, was man im gemeinen Leben ein gutes musikalisches Gehör nennt.

II. Wenn wir also die Musik als eine solche Aufeinanderfolge der Töne, wie ich sie eben beschrieben habe, betrachten, so sind die beiden Umstände, welche die Natur oder den Charakter einer jeden Komposition unterscheiden oder bestimmen, die Natur des Schlüssels und die Natur des Fortgangs, die Natur des Fundamental- und herrschenden Tons, und die Natur, oder wie man sie gewöhnlich nennt, die Zeit der Aufeinanderfolge.

Mich

Mich dünkt, daß wir bey beiden dieser Charaktere der musikalischen Komposition manche Ideenverbindungen haben.

Der Schlüssel- oder Fundamentalton jeder Komposition, drückt uns wegen seines Verhältnisses zu den Tönen der menschlichen Stimme, natürlich jene Eigenschaften oder Rührungen der Seele aus, die durch solche Töne bezeichnet werden. Es ist vielleicht unnöthig, hierüber einige Erläuterung zu geben, weil dieses ein Jeder so leicht selbst beobachten kann. Das Verhältniß solcher Töne in der Musik zu dem Ausdruck der Eigenschaften der Seele, ist in der That so groß, daß ein jeder Musiker weiß, welchen Schlüssel oder welche Töne des Ausdrucks jener Rührungen fähig sind, welche er durch seine Setzung beabsichtigt. Es muß ferner bemerkt werden, daß selbst diejenigen, welche mit der Musik am unbekanntesten sind, doch augenblicklich zu sagen vermögen, welches die Rührungen sind, welche irgend ein gewisser Schlüssel auszudrücken geschickt ist. Ob irgend ein Stück in der Musik schön, oder nicht schön sey, kann der Gegenstand eines Streites werden, und ist es sehr oft; aber ob die Töne, aus welchen es zusammen gesetzt ist, lustig oder feierlich, fröhlich oder schwermüthig,

erhebend oder niederdrückend sind, darüber streitet man selten.

Daß ferner das Zeitmaas der musikalischen Komposition für uns den Ausdruck verschiedener interessanter oder rührender Eigenschaften habe, kann kaum bestritten werden. In allen Zeitaltern ist geschwindes Zeitmaaß, oder schnelle Aufeinanderfolge der Töne den Ausdruck der Freude oder Fröhlichkeit, langsames Zeitmaas aber, oder langsame Aufeinanderfolge der Töne dem Ausdruck der Schwermuth oder Traurigkeit zugeeignet worden. Daher können alle Leidenschaften oder Rührungen, welche zu einer von diesen beiden Stimmungen gehören, im Allgemeinen durch solche Beschaffenheiten ausgedrückt werden, und auf eben diese Art können die verschiednen Grade solcher Bewegungen, solche Rührungen ausdrükken, welche von irgend einer Natur sind, die in der Mitte jener beiden Extreme steht.

Ich habe mir nicht vorgenommen zu erklären, auf welche Art und Weise der Begrif solcher Rührungen mit solchen Umständen oder Beschaffenheiten in dem Fortgange der Töne verbunden ist. Es ist mir hier genug, daß man die Wirklichkeit dieser Verbindung anerkennt. Ich kann nicht umhin, zu bemerken, daß nicht nur zwi-

zwischen dem Gange der musikalischen Töne und dem Gange der Töne in der menschlichen Stimme, in dem Fall gewisser Leidenschaften, eine große Aehnlichkeit ist, sondern daß auch zwischen einem solchen Gange in den Tönen und in dem Gange der Gedanken bey solchen Leidenschaften eine gleiche Aehnlichkeit Statt findet. Unter dem Einfluß angenehmer oder fröhlicher Leidenschaften ist die Bildung der Worte geschwind; bey entgegengesetzten Leidenschaften ist sie langsam; und dieser Ausdruck ist so stark, daß wir bloß nach der Langsamkeit oder Geschwindigkeit dieser Artikulation über die Leidenschaft zu urtheilen geneigt sind, die eine Person empfindet, ob wir gleich die Worte nicht verstehen, die sie sagt. Es kann gleichfalls bemerkt werden, daß verschiedene Leidenschaften einen Einfluß auf unsere Gedanken haben, und daß sie auf einen schnelleren oder langsameren Gang derselben sehr fühlbar wirken. Alle angenehme und vergnügende Leidenschaften sind von einer schnellen Folge der Gedanken begleitet, und scheinen unserer Einbildungskraft einen ungewöhnlichen Grad von Lebhaftigkeit zu geben. Hingegen die unangenehmen und schmerzhaften Leidenschaften bringen im Allgemeinen eine langsame und matte Aufeinanderfolge der Gedanken hervor, und scheinen unsere

Einbildungskraft unter ihren gewöhnlichen Ton nieder zu drücken. Dieses ist so offenbar, daß es ein Jeder selbst in der gesellschaftlichen Unterhaltung bemerkt haben muß.

Der Gang musikalischer Töne kann uns also die Natur oder den Charakter besonderer Leidenschaften sehr natürlich ausdrücken, nicht nur wegen der Aehnlichkeit zwischen einem solchen Gange der Töne und dem Gange der Gedanken, sondern noch weit mehr, weil er in einem hohen Grade das Zeichen solcher Rührungen der Seele ist, indem er sich derselben Laute oder Töne, und derselben Abwechselungen in dem Gange dieser Töne bedient, welche in dem wirklichen Leben die Zeichen solcher Rührungen vermittelst der menschlichen Stimme sind. Ob aber diese Bemerkungen die Ideenverbindungen, die wir mit dem musikalischen Zeitmaas haben, erklären oder nicht, ist noch itzt für uns ohne Folgen, da die Sache selbst gewiß genug ist. Die Bestimmung eines besondern Zeitmaßes für besondere Rührungen hat in jedem Zeitalter, in jedem Lande Statt gefunden, ist von jedermann eingesehen worden, ob man schon von den Gründen desselben keine Rechenschaft geben kann.

Durch die Beobachtung eines gewissen bestimmten Zeitmaßes ist die Musik also fähig, sowohl

wohl den Ton der Leidenschaft oder Rührung, als auch jenen Gang der Gedanken oder Empfindungen, die solchen Rührungen eigen sind, auszudrücken, so daß in ihm, so viel ich urtheilen kann, der wesentliche Grund des musikalischen Ausdrucks besteht. Es liegt außerhalb den Grenzen, die ich mir bey diesen Bemerkungen vorgeschrieben habe, in eine genauere Untersuchung der verschiedenen Ausdrücke, die solche Töne und solche Zusammensetzungen der Töne im Allgemeinen haben, mich einzulassen. Jedoch, wenn sich der Leser erinnern will, welches die deutlichen Ideenverbindungen sind, die wir, wie oben bemerkt worden ist, bey Lauten oder Tönen, in so fern sie stark oder sanft, tief oder hoch sind, haben, und welches die besondern Ideenverbindungen sind, die wir, wie eben jetzt bemerkt worden ist, mit den verschiedenen Gängen der Töne, in so fern sie geschwind, mäßig oder langsam sind, verknüpfen; und wenn er ferner auf die vielen möglichen Wege, auf welchen diese verschiedenen Mittel des Ausdrucks der Musik vereinigt werden können, aufmerksam seyn will, so wird er sowohl die verschiedenen Rührungen, deren Ausdruck in der Macht der Musik steht, als auch die große Mannigfaltig-

keit, die sie in dem Ausdruck dieser Rührungen gestattet, sehr lebhaft fühlen.

Wenn ich nicht irre, so stimmt der Umfang des musikalischen Ausdrucks in hohem Grade mit demjenigen überein, was ich von ihm gesagt habe. Jene Tonausdrücke der menschlichen Stimme sind indessen nur allgemeine Zeichen. Sie drücken besondere Klassen von Leidenschaften oder Rührungen, aber nicht irgend eine beson-
dere Leidenschaft nach ihren individuellen Umstän-
den aus. Wirkten nicht Umgang und Unterricht so sehr auf uns, so könnten wir allezeit aus sol-
chen Zeichen schließen, daß die Person, welche sie von sich gab, emporgehoben oder niederge-
drückt, lustig oder feierlich, vergnügt oder miß-
vergnügt, fröhlich oder traurig war; aber wir könnten, wie mich dünkt, nicht schließen, wel-
ches die besondere individuelle Leidenschaft war, so diese Ausdrücke bewirkte. Die Musik, die sich bloß dieser Zeichen bedienen kann, kann außer den Zeichen selbst nichts Bestimmteres ausdrük-
ken. Man wird daher finden, daß der musika-
lische Ausdruck wirklich in diese Grenzen einge-
schränkt ist: daß sie solche Gattungen von Rüh-
rungen vollkommen ausdrücken kann: aber daß sie, sobald sie die Grenzen übertritt, sowohl aus-
drucksvoll als schön zu seyn aufhört. Man

fin-

findet immer, daß sie die allgemeinen Rührungen der Freude, Erhebung, Feierlichkeit, Melancholie oder Traurigkeit ausdrückt: und in Rücksicht auf diese allgemeinen Ausdrücke findet kein Irrthum Statt: aber, wenn sie versucht weiter zu gehen, wenn sie es versucht, besondere Leidenschaften, als Stolz, Tapferkeit, Mitleid, Liebe, Dankbarkeit, u. s. f. auszudrücken, so verfehlt sie entweder immer ihre Wirkungen, oder sieht sich genöthigt, um sich verständlich zu machen, Worte zur Hülfe zu rufen.

„Es ist im Allgemeinen wahr, sagt Beattie, „daß die Dichtkunst die unmittelbarste und genaueste Dolmetscherin der Musik ist. Ohne „ihre Hülfe bemerkt man selbst bey Stücken von „der besten Komposition, welche man zum erstenmal hört, nichts weiter, als daß sie irgend „etwas sagen wollen, aber man ist nicht im „Stande, anzugeben Was? Höchstens können „sie das Herz erweichen, soll aber diese Erweichung bis zu einer wirklichen Ruhrung erhöht „werden, so ist schlechterdings Dichtkunst und „Sprache nöthig, indem diese nur unsere Phantasie mit bestimmten und rührenden Ideen beschäftigen. Eine schöne Instrumental-Symphonie, gut vorgetragen, ist einer Rede gleich,

„die mit Bestimmtheit, aber in einer unbekann-
„ten Sprache, deklamirt wird; sie kann uns ein
„wenig rühren, aber wir erhalten durch sie keine
„bestimmten Gefühle. Wir werden vielleicht
„unruhig, oder schmelzend oder zärtlich; aber
„aller dieß geschieht sehr unvollkommen, weil
„wir nicht wissen, warum? Fängt aber ein
„Sänger dieselbe Melodie an, und bedient sich
„dabey der Worte, so übersetzt er uns unmit-
„telbar diese Rede in unsere Sprache. Sogleich
„verschwindet alle Ungewißheit, unsere Phantasie
„wird mit gewissen bestimmten Ideen erfüllt,
„und bestimmte Rührungen nehmen Besitz von
„unserm Herzen.

Versuche über Dichtkunst und Musik,
1. Th. 6. Kap.

Auch kann die Musik ihren Ausdruck nicht auf engere Grenzen einschränken, als welche mit unsrer Erfahrung von ihren Wirkungen bestehen. Ob ihre wirkliche Kraft gleich in ihrer Nachahmung jener Zeichen der Rührung oder Leidenschaft bestehet, welche in der menschlichen Stimme Statt finden, so besitzt sie doch, vermöge ihrer Natur Vorzüge, welche diese Zeichen nicht haben, und welche sie, innerhalb jener Grenzen, zu einem der wirksamsten Mittel machen, deren man sich zur Erregung einer Rüh-

rung

rung nur immer bedienen kann. So viel ich zu urtheilen vermag, bestehen diese Vorzüge hauptsächlich in den zwey folgenden Umständen:

1. In jener Mannigfaltigkeit der Töne, welche sie bey der Uebereinstimmung mit dem Schlüssel oder Fundamentaltone zuläßt. Bey dem wirklichen Ausdruck der Leidenschaft in der menschlichen Stimme, ist der Ton genau einförmig, oder gestattet doch wenigstens nur eine sehr geringe Abwechselung. In so fern man ihn als einen bloßen Laut betrachtet, würde der Ton irgend einer Leidenschaft wegen seiner Einförmigkeit in kurzer Zeit unangenehm werden, und würde, wenn wir diese Wirkung nicht vergässen, und auf die Sprache und Ausdrücke dessen, der mit uns spricht, Acht hätten, von einem jeden Ohr bemerkt werden. In der Musik hingegen kommt die Abwechselung der Töne, (die nichts desto weniger in genauerm Verhältnisse gegen sich und die auszudrückende Leidenschaft stehen), nicht nur jener unangenehmen Wirkung der Einförmigkeit zuvor, sondern erhält auch unsere Aufmerksamkeit und Einbildungskraft in beständiger Thätigkeit. Der erstere (wirkliche Ausdruck der Leidenschaft) gleicht dem, was wir bey der Leidenschaft irgend eines Andern fühlen würden, der sich einförmig derselben Worte bedient, um uns

dasjenige auszudrücken, was er selbst fühlt. Der letztere kommt mit dem überein, was wir bey jener Beredsamkeit der Leidenschaft empfinden, wo sich der Seele des Redners beständig neue Bilder aufdringen, und unserer Einbildungskraft in der Wahrnehmung und Empfindung ihrer rührenden Mannigfaltigkeit eine neue Quelle des Vergnügens gewährt wird. Die Wirkung der musikalischen Komposition gleicht von dieser Seite einigermaßen dem Gange einer Rede, in welcher unser Interesse beständig rege erhalten wird; und wenn es uns möglich wäre, auf einen Augenblick zu vergessen, daß der Musiker bloß ein Mensch ist, der dasjenige, was er gelernt, wiederholt, möglich, uns einzubilden, daß die Töne, die wir vernehmen, die unmittelbaren Ausdrücke seiner eignen Rührung wäre, so würden wir einsehen, daß die Wirkung der Musik der Wirkung der Beredsamkeit einigermaßen nahe kommt. Diejenigen, welche diesen Einfluß in demjenigen Grade empfunden haben, in welchem er in den Stunden der Empfindsamkeit gefühlt werden kann, werden in dem, was ich von den Wirkungen der Musik in den frühern Zeiten gesagt habe, keine Unwahrscheinlichkeit finden; ich meine jene Zeiten als Dichtkunst und Musik noch nicht zwey verschie-

dene

dene Geschäfte waren: als der Barde, unter dem Einflusse irgend eines starken und gegenwärtigen Eindrucks seinen Gesang nach der Sprache seiner eigenen Leidenschaft stimmte; und als die Hörer, durch den Einfluß desselben Eindrucks vorbereitet waren, durch alle Abwechselungen derjenigen Rührung, die er selbst empfand und ausdrückte, mit ihm hindurch zu gehen.

2. Aber außer diesem ist noch ein anderer Umstand, durch welchen der Ausdruck der Musik von dem Ausdruck der natürlichen Zeichen wesentlich verschieden ist, und welcher die Stärke seiner Wirkung beträchtlich vermehrt. Solche natürliche Töne drücken uns, wenn sie überhaupt einen Ausdruck haben, die Rührung derjenigen Person, von welcher sie kommen, ganz unmittelbar aus, und erregen daher unmittelbar unsere eigene Rührung. Da nun aber diese Töne nur wenig oder fast gar keine Abwechselung haben, so geschieht es ganz nothwendig, daß sie einen immer schwächern Eindruck auf uns machen, bis sie uns endlich ganz unangenehm werden. In musikalischen Kompositionen hingegen, wo solche Töne ein Ganzes ausmachen, und alle zu dem Schlüssel- oder Fundamentalton in welchem sie sich schließen, ein genaues Verhältniß haben, gewähren sie uns nicht nur, als Theile

eines regelmäßigen Ganzen, Vergnügen, sondern, was noch von wichtigern Folgen ist, erhalten unsere Aufmerksamkeit in beständiger Thätigkeit, und unsere Erwartung bleibt gespannt, bis wir auf jenen Fundamentalton kommen, der sowohl der Schluß der Komposition, als auch das Ende unserer Erwartung ist.

In dieser Rücksicht hat der musikalische Ausdruck an und für sich selbst in der That sogar vor dem Ausdruck der Sprache den Vorzug; und wären die Leidenschaften oder Rührungen, welche er ausdrücken kann, von der Bestimmtheit und Individualität, als diejenigen, welche durch Worte mitgetheilt werden können, so könnte man wohl zweifeln, ob irgend eine Zusammensetzung von Worten uns so mächtig rühren könnte, als eine solche Zusammensetzung von Tönen. In der Sprache fängt natürlich Jedermann, der den Einfluß einer Leidenschaft oder Rührung empfindet, damit an, daß er die Ursache seiner Rührung ausdrückt; eine Bemerkung, die in dem wirklichen Leben ein Jeder gemacht haben muß, und die man durch Beispiele aus der dramatischen Dichtkunst sehr leicht bestätigen könnte. In diesem Falle erreicht unsere Rührung sehr bald fast auf einmal ihre Höhe, und da sie von der Neugierde nicht länger unter-

stützt

stützt wird, sinkt sie ganz natürlich, jemehr uns davon erzählt wird. In der Musik hingegen gleicht die Art dieser Mittheilung jenem künstlichen aber interessanten Gange eines epischen oder dramatischen Gedichts, wo wir uns ganz auf Einmal in den Gang irgend einer großen und wichtigen Begebenheit verwickelt finden, wo unsre Neugierde aufs Höchste gespannt wird, den Ausgang zu entdecken, und wo jeder Schritt dieses Interesse vermehrt, weil er uns immer dem näher bringt, auf welches unsre Erwartung so sehr gespannt war. Daß die Wirkung musikalischer Kompositionen dieser ähnlich ist, daß sie, da sie vermöge der Natur der Töne Rührungen erregt, auch nach dem Gange dieser Töne und wegen ihrer beständigen Abhängigkeit von dem Schlusse steigende Erwartung und wachsendes Interesse erregt, wird, ich bin es überzeugt, ein Jeder, der nur eine gemeine Empfindsamkeit hat, auf das stärkste gefühlt haben. Das wachsende Stillschweigen der Zuhörer — die Ungeduld bey einer Unterbrechung — die Künste, wodurch der Musiker fast instinktmäßig geleitet wird, den Werth des Schlusses dadurch zu erhöhen, daß er sich oft von ihm abzuwenden scheint — die Unterdrückung eines jeden Zeichens von Rührung, bis das Ganze vollendet ist, und der hef-

tige Ausbruch der Rührung und des Beifalls, der sich unmittelbar verbreitet, wenn ein voller oder harmonischer Schluß vernommen wird: Alles dieses beweiset auf stärkste die steigende Natur der Rührung, und die besondern Vorzüge, welche die Musik dadurch besitzt, daß sie die Aufmerksamkeit und Empfindsamkeit in so großer Thätigkeit erhält.

Von dieser Beschaffenheit scheint mir die natürliche Wirkung der Musik auf die menschliche Seele zu seyn, indem sie uns jene Rührungen oder Bewegungen ausdrückt, welche durch Laut der Stimme, oder durch den Ganz artikulirter Töne bezeichnet werden: in ihrer Nachahmung oder ihrem Ausdruck zwar wirklich beschränkt, und weit unter der Sprache, da ihr Ausdruck lediglich auf allgemeine Rührungen eingeschränkt ist; aber in diesen Grenzen mächtiger als alle Mittel, die wir zur Erregung der Leidenschaften kennen, sowohl wegen der Abwechselung, welche sie gewähren, als auch wegen des beständigen und wachsenden Interesses, welches sie erwekken kann.

Man sieht sogleich, daß sich diese Betrachtungen, die ich itzt mitgetheilt habe, vorzüglich auf die Vokalmusik, und auf jene einfache Arten

ten von Kompositionen beziehen, die man gemeinhin Lieder oder Arien nennt. Ich glaube, man wird finden, daß dieses wirklich nicht nur die ausdrucksvollste Gattung von Kompositionen ist, sondern auch die einzige, welche das Herz von Menschen rührt, die von der Musik keine Kenntniß haben. Es ist die einzige Musik des frühen Zeitalters, die einzige Musik des gemeinen Volks, die einzige Musik, welche uns in der Kindheit und in der frühern Jugend gefällt. Es geht eine beträchtliche Zeit dahin, ehe wir die Schönheiten einer künstlichern Komposition unterscheiden, oder vielmehr, ehe wir sie verstehen. In solchen Arten der Komposition entdeckt ein junger Mensch, sein natürlicher Geschmack mag auch seyn welcher er will, selten ein beständiges Verhältniß. Er ist geneigt, die Komposition bey sich selbst in verschiedene Theile einzutheilen, sie als eine Sammlung verschiedener Arien zu betrachten, ist nicht fähig, sie als ein Ganzes zu beurtheilen, sondern bloß in so fern, als besondere Theile derselben für ihn Ausdruck haben oder nicht.

Wenn wir im Gegentheile im Besitze einer hinlänglichen Kenntniß der Musik sind, so verknüpfen wir mit der musikalischen Komposition vielerley und sehr interessante Ideenverbindungen.

Ein Lied oder eine Arie leitet uns immer auf einen gewissen rührenden Gedanken, den wir ausschließlich verfolgen. Eine Ouvertüre oder ein Konzert macht uns geneigt, an den Komponisten zu denken. Es ist ein Werk, über welches mehr Erfindung, mehr Urtheilskraft und mehr Geschmack verbreitet werden kann: und es kann daher für diejenigen, welche über dasselbe zu urtheilen fähig sind, alle jene angenehme Wirkung auf die Seele haben, welche die Zusammensetzung eines vortreflichen Gedichts oder einer meisterhaften Rede auf die Seele derjenigen hat, welche über solche Werke urtheilen können. Die Eigenschaften der Geschicklichkeit, Neuheit, Gelehrsamkeit, Erfindung und des Geschmacks kann auf diese Weise in Kompositionen der Art ausgedrückt werden: Eigenschaften, welche, wie es ganz offenbar ist, in andern Fällen der Grund des Erhabenen und Schönen sind, und welche auch ohne Zweifel der Grund solcher Charaktere in einer musikalischen Komposition seyn können, selbst wenn sie auch keinen andern oder rührendern Ausdruck zu ihrer Empfehlung haben sollte. Und dies ist noch nicht Alles: solche Kompositionen werden nicht im einsamen Zimmer gelesen, sondern öffentlich aufgeführt. Die Aufführung aber ist ein Umstand von nicht geringen Folgen.

Die

Die Urtheilskraft, der Geschmack, der Ausdruck der Virtuosen vereinigt sich hier mit den verschiedenen treflichen Eigenschaften, welche die Komposition selbst auszeichnen, und es erfolgt eine Wirkung, ganz derjenigen ähnlich, welche wir bey einem berühmten Stücke der Dichtkunst fühlen, wenn es schön und harmonisch deklamirt wird. Ein guter Vortrag giebt selbst der schlechtesten Musik eine besondre Kraft, und diese Kraft kann sehr leicht wahrgenommen und unterschieden werden, wenn die Musik auch an sich gut ist.

III. Da die Musik durch den Ausdruck verschiedener von den interessantesten und rührendsten Leidenschaften der menschlichen Seele diese Macht hat, und in ihrem künstlichsten Zustande uns so manche angenehme und vergnügende Eigenschaften bezeichnet, so wird man es hoffentlich nicht für übereilt halten, wenn ich annehme, daß sie alle ihre Macht, die Rührungen des Erhabenen oder Schönen zu erzeugen, von diesen Ideenverbindungen herleitet, und daß sie bloß darum eine dieser beiden Wirkungen hervor bringt, weil sie für uns den Ausdruck entweder irgend einer interessanten Leidenschaft, oder irgend einer schätzbaren oder angenehmen Eigenschaft entweder in der Komposition oder in der Aufführung hat.

Wenn

Wenn irgend eine musikalische Komposition entweder die Rührungen des Erhabenen oder des Schönen in uns erregt, so scheint es, müsse diese Wirkung aus einer oder der andern von folgenden Ursachen entspringen:

a) aus der Natur des einzelnen oder individuellen Tons, der etwa in der Komposition vorkommt.

b) aus der Natur der Komposition selbst, oder aus jenen Gesetzen, welche, wie oben bemerkt worden ist, nothwendig sind, eine Folge von Tönen angenehm, oder sie zu Musik zu machen, oder

c) aus den Ideenverbindungen, die wir bey ihnen haben, oder aus den Eigenschaften, deren Ausdruck sie für uns haben.

Daß die Schönheit oder Erhabenheit einzelner Töne nicht eine Eigenschaft der Töne an und für sich selbst ist, sondern aus ihrem Ausdrucke entspringt, hab' ich mich schon zu erläutern bemüht. Daß die Schönheit einer musikalischen Komposition nicht aus der zweiten dieser Ursachen, oder aus den Beschaffenheiten der Komposition an und für sich selbst entspringt, und daß dieses bloß den Eigenschaften, welche sie uns ausdrücken, gänzlich zugeschrieben werden muß,

bin

bin ich aus folgenden Betrachtungen zu schließen geneigt:

1. Wenn die Schönheit der Musik aus der regelmäßigen Zusammensetzung der Töne, welche die Grnndbedingung einer Musik ausmacht, entspränge, so würde nothwendiger Weise folgen, daß eine jede Zusammensetzung von Tönen, wo diese Gesetze beobachtet worden sind, schön wäre. Es weiß aber Jedermann, daß zwischen Musik und schöner Musik ein sehr großer Unterschied ist. Wenn eine Komposition keine Empfindung ausdrückt, so fühlt ein gemeiner Hörer in ihr nichts Schönes: ist sie ganz gemein und hat weder neue noch feine Wendungen, so ist sie nach dem Gefühl eines Kenners der Musik von keinem Werthe. Hat sie weder das Eine noch das Andere, so nennt sie die ganze Welt eine schlechte Musik. Eine solche Komposition kann vollkommen regelmäßig seyn, und den strengsten Gesetzen der Musik Genüge leisten: und dennoch wird sie einem Jeden nur jenes niedere Vergnügen gewähren, welches aus einer regelmäßigen Folge von Tönen entspringt. Da nun aber zwischen dem mechanischen Wohlgefallen, welches uns eine bloße Musik macht, und jenem Vergnügen, das wir bey einer schönen und erhabenen Musik fühlen, ein ganz offenbarer Unterschied ist, so sieht man sogleich

ein,

ein, daß die bloße regelmäßige Folge von Tönen, die in einem Verhältnisse gegen einander stehen, nicht die Ursache der Rührungen des Erhabenen und Schönen ist.

2. Entspringt die Schönheit der Musik aus irgend einer von jenen Eigenschaften, entweder der einzelnen Töne oder der Zusammensetzung der Töne, welche unmittelbar von dem Ohr vernommen werden können, so ist es offenbar, daß dies in der Sprache ausgedrückt werden würde, und daß die Ausdrücke, durch welche man eine solche Musik charakterisirte, irgend eine Eigenschaft, oder mehrere Eigenschaften, welche von dem Ohre an und für sich empfunden werden können, bezeichnen würden. Entspringt im Gegentheil diese Schönheit aus den interessanten oder rührenden Eigenschaften, deren Ausdruck die Komposition für uns hat, so müssen auch solchen Eigenschaften in der gemeinen Sprache die Ursachen dieser Rührung zugeschrieben werden: und die Ausdrücke, durch welche eine solche Musik charakterisirt wird, muß solche Eigenschaften bezeichnen. Daß aber das Letztere der Fall ist, darwider, glaub' ich, wird man nichts einwenden können. Die Ausdrücke: Klagend, Zärtlich, Fröhlich, Lustig, Erhebend, Feierlich u. s. f. werden nicht nur beständig bey jeder Art

von

von Musik gebraucht, welche entweder schön oder erhaben ist; sondern man charakterisirt auch wirklich die Kompositionen, durch welche man solche Rührungen erhält, immer mit solchen Ausdrükken. Wenn Jemand gefragt würde, was denn das eigentlich wäre, was eine solche Arie so schön machte: so würde er den Augenblick antworten, weil sie klagend, feierlich, frölich u. s. f. war, aber er würde niemals daran denken, die besondere Natur derselben, als eine Zusammensetzung von Tönen betrachtet, zu beschreiben. Gäb' er nun gleichfalls Jemanden die Ursachen von der Schönheit oder Erhabenheit irgend einer Komposition an, und wollt' er ihm diese Ursachen so genau, als nur immer möglich, schildern, als hätte sie ganz besondere Charaktere der Zusammensezzung, so würd' er ihn zwar zur Bewunderung seiner Gelehrsamkeit bringen, aber er würde ihn in Ansehung der Quelle der Schönheit derselben, so unwissend als er vorher war, lassen. Sagt' er ihm aber im Gegentheil, daß sie Melancholie, Fröhlichkeit oder Zärtlichkeit ausdrücke, so würd' er machen, daß er auf einmal den Grund seiner Rührung einsähe. Entspränge die Schönheit oder Erhabenheit der Musik aus den Regeln ihrer Zusammensetzung, so würde offenbar ganz das Gegentheil von diesem Allen der Fall seyn.

Es muß gleichfalls bemerkt werden, daß selbst diejenigen, welche mit den Grundsätzen der Komposition aufs beste bekannt, und am meisten geneigt sind, bey der Aufmerksamkeit auf die Regeln dieser Wissenschaft, den Zweck zu vergessen, doch niemals daran denken, die Schönheit oder Erhabenheit irgend eines musikalischen Stücks mit Ausdrücken zu bezeichnen, welche die Natur desselben, als eine Komposition betrachtet, betreffen, sondern immer mit solchen, welche irgend eine angenehme oder interessante Ideenverbindung anzeigen. Wenn sie den Ausdruck der Musik vergessen, so vergessen sie doch niemals die Verdienste des Komponisten. Wenn sie also über die Erhabenheit oder Schönheit von einer solchen Komposition sprechen, wenn man sie ferner über den Gegenstand derselben fragt, so wird man immer finden, daß es entweder die Gelehrsamkeit, die Erfindung, der Geschmack des Komponisten ist, worüber sie sich verbreiten, daß sie diese Dinge als den Grund ihrer Bewunderung anführen, oder daß es irgend eine andere Eigenschaft, entweder in der Komposition oder in der Aufführung ist, die von den bloßen Eigenschaften der Töne oder der Komposition ganz und gar verschieden ist. Diese allgemeine Art, sich auszudrücken, ist ein Beweis für den Zusam-

menhang zwischen der Schönheit und Erhabenheit der Musik, und denen Ideenverbindungen, von welchen ihre Rührungskraft abhängt, ja es könnte dieselbe nicht einmal Statt finden, wenn dieser nicht gegründet wäre.

3. Wenn die Schönheit oder Erhabenheit der Musik einzig und allein von der Natur ihrer Zusammensetzung abhienge, und von den Eigenschaften, welche sie ausdrückt, unabhängig wäre, so müßten dieselben Kompositionen, die einmal schön oder erhaben wären, nothwendiger Weise es beständig seyn, und in jeglicher Lage dieselbe Rührung hervor bringen, so wie jeder andere Gegenstand der Sinne ein für allemal seine ihm entsprechenden Sensationen verursacht. Die Wahrheit aber ist, daß so Etwas nicht Statt findet, und daß die Musik im Gegentheil nur alsdann schön oder erhaben ist, wenn sie derjenigen Rührung angemessen ist, welche sie sich auszudrücken bestrebt. Wenn die Leidenschaft der Rache zum Beispiel durch die allerschönste Zusammensetzung von Tönen ausgedrückt wäre, die man sich nur vorstellen könnte, welche man aber, entweder aus Natur oder Gewohnheit, für den Ausdruck der Zärtlichkeit hielte, so würde Jedermann, anstatt durch ihre Schönheit gerührt zu werden, über ihre Abgeschmacktheit lachen. Des-

gleichen, wenn Liebe oder Zärtlichkeit irgend durch gewisse Töne, oder durch eine Zusammensetzung von Tönen ausgedrückt wären, welche im Allgemeinen dem Ausdrucke der Wuth oder Rache eigenthümlich wären, so würden sie, so schön oder erhaben sie auch nach ihrem eigenthümlichen Ausdrucke nur immer seyn möchten, ohne Zweifel bey einer solchen Anwendung aufhören, es zu seyn. Man könnte sehr leicht noch mehrere Beispiele von derselben Gattung geben.

Wenn wir annehmen wollten, daß das gegenwärtige System der Töne in der menschlichen Stimme durch ein Wunder gänzlich verändert worden wäre: daß die Töne, welche bis jetzt Freude, von nun an Schwermuth, die Töne, welche bis jetzt Wuth, nun Zärtlichkeit u. s. f. ausdrückten, und daß auch zu gleicher Zeit eine ähnliche Revolution in dem Ausdruck einer Folge von Tönen Statt gefunden hätte, so, glaub' ich, würde Jedermann bekennen, daß das ganze System der Musik nothwendiger Weise verändert seyn, daß eine neue Musik aufkommen müsse, die in dem System Ausdruck habender Töne dieser Veränderung angemessen sey, und daß sie, wenn sie nicht auch verändert worden wäre, anstatt uns irgend eine Rührung des Schönen oder Erhabenen zu gewähren, uns entweder unverständlich,

sich, oder ganz und gar abgeschmackt seyn würde. Aber in einem solchen Falle würde doch alles dasjenige, was aus der bloßen mechanischen Struktur der Töne entspringt, unverändert bleiben, und alles dasjenige, was entweder in dem Tone an und für sich selbst, oder in der Zusammensetzung von Tönen unmittelbar von dem Ohr vernommen wird, keiner Revolution unterworfen seyn. Es kann wohl keinen stärkern Beweis geben, daß die Schönheit oder Erhabenheit der Musik aus den Eigenschaften, welche sie ausdrückt, und nicht aus den Mitteln, wodurch diese ausgedrückt werden, entspringt.

4. Es kann bemerkt werden, daß die Schönheit oder Erhabenheit der Musik auch von denjenigen empfunden wird, die von dem Verhältniß der Töne, weder in Rücksicht der Harmonie noch des Zeitmaßes, keinen Begriff haben, und die sich folglich auch keines Vergnügens bewußt seyn können, das aus der bloßen Zusammensetzung der Töne entspringt. Ein Jeder, der sich die Mühe der Untersuchung nehmen will, wird viele Menschen finden, die, wie man sich im gemeinen Leben ausdrückt, kein musikalisches Ohr haben, die nicht vermögend sind, die einfachste Melodie zu lernen, und die kaum eine Melodie von der andern unterscheiden können, die denn aber doch

 für

für die Schönheit oder Erhabenheit der Musik Gefühl haben, und an verschiedenen Arten von Komposition ein Vergnügen empfinden. Der Mangel eines musikalischen Gehörs ist nicht ungewöhnlich; aber mich dünkt, es giebt kein Beispiel von einem Menschen, der entweder für den Ausdruck verschiedener Töne in der menschlichen Stimme kein Gefühl habe, oder der nicht von verschiedenen Folgen von Tönen auch verschiedentlich gerührt werde. Ob aber gleich die Musik in solchen Fällen für ihn nicht den weiten Umfang von Ausdruck, den sie für diejenigen hat, welche mit einem guten Gehör geboren worden, so hat sie doch einigen Ausdruck; und der Beweis davon ist, weil sie, wiewohl sie nicht sagen können, ob eine Note recht ist oder nicht, oder ob das Zeitmaas einer Komposition vollkommen beibehalten worden, dennoch anzudeuten vermögend sind, ob ein Gesang freudig oder kläglich, Freude oder Schwermuth einzuflößen fähig ist. Sie genießen also durch sie denjenigen Grad von Vergnügen, welchen gewöhnlich die Scenen der Natur gewähren, wo ein allgemeines aber unbestimmtes Verhältniß zu gewissen interessanten oder rührenden Eigenschaften beobachtet wird, und wo, vermöge dieses Verhältnisses, solche Scenen ganz natürlich dahin abzielen, eine ihnen ent-

entsprechende Rührung zu erregen oder aufzumuntern; aber sie haben für jenes größere Vergnügen kein Gefühl, welches ein jeder Mensch von gutem Gehör, wie schon gezeigt worden ist, sowohl durch die Mannigfaltigkeit dieser Rührung, als auch durch das immergenährte und wachsende Interesse, welches die Komposition erweckt, empfindet. Wenn die Erhabenheit oder Schönheit der Musik aus der Unterscheidung solcher Verhältnisse, welche die Gesetze der musikalischen Zusammensetzung ausmachen, entspränge, so ist es offenbar, daß diejenigen, welche nicht vermögend sind, solche Verhältnisse einzusehen und zu unterscheiden, zugleich auch unvermögend seyn würden, sowohl die Schönheit als auch die Erhabenheit derselben zu entdecken.

In den vorhergehenden Bemerkungen hab' ich bloß die beständigen Ideenverbindungen, die wir bey einer musikalischen Komposition haben, oder die Ausdrücke, die sowohl in dem Tone als auch in solchen Aufeinanderfolgen der Töne, wegen ihrer Aehnlichkeit mit dem Charakter und dem Gange des Tons in der menschlichen Stimme überall gefühlt werden, betrachtet. Wir haben oft bey der Musik viele zufällige, sowohl individuelle als auch nationale Ideenverbindungen, und der Einfluß solcher Ideenverbindungen auf

unsere Urtheile über die Schönheit oder Erhabenheit der Musik könnte durch manche Betrachtungen gezeigt werden, z. B. durch die Abhängigkeit der Schönheit der Musik von den jedesmaligen oder gewöhnlichen Stimmungen unserer Seele — durch die verschiedene Wirkung, welche eine und dieselbe Komposition auf uns machte, nachdem wir diese oder jene Ideenverbindung bey derselben hatten — und durch die Wirksamkeit, welche jede Nationalmusik für den an sie gewöhnten und auf gewisse Ideenverbindungen gerichteten Innländer hat. Allein, ich bin nicht Willens, diese sehr unvollkommene Bemerkungen mit Erläuterungen, die sich ein Jeder für sich selbst so leicht machen kann, anzuschwellen.

Nach allem diesen bin ich geneigt zu schließen, daß die Musik in uns zwey verschiedene und ganz von einander abgesonderte Vergnügen erweckt:

1. Jenes mechanische Vergnügen, welches vermöge der Einrichtung unserer Natur die Wahrnehmung einer regelmäßigen Aufeinanderfolge von Tönen, die gegen einander im Verhältniß stehen, begleitet.

2. Jenes Vergnügen, welches solche Zusammensetzungen von Tönen erwecken, weil sie entweder den Ausdruck irgend einer leidenschaftlichen

lichen oder interessanten Rührung, oder das Zeichen irgend einer angenehmen oder schätzbaren Eigenschaft sind, es geschehe nun dies vermittelst der Komposition selbst oder durch die Aufführung.

Daß aber die Schönheit oder Erhabenheit der Musik dieser letzten Quelle zugeschrieben werden muß, oder daß eine Musik nur alsdann schön und erhaben ist, wenn sie den Ausdruck irgend einer angenehmen oder interessanten Eigenschaft hat, ist hoffentlich nach den vorhergehenden Beobachtungen unleugbar.

Drittes Kapitel.

Von den Gegenständen des Gesichts.

Der größeste Theil der äußern Gegenstände, an welchen wir Erhabenheit oder Schönheit entdekken, sind diejenigen, welche wir durch den Sinn des Gesichts wahrnehmen. Selbst einige Philosophen haben sich eingebildet, daß der Name Schön eigentlich bloß solchen Gegenständen zukomme, und daß dieser Ausdruck blos wegen

einiger Aehnlichkeit auf die Gegenstände unserer übrigen Sinne angewendet werde. Die Ausdrücke Schönheit und Erhabenheit werden indessen von allen Menschen bey Tönen, und selbst bisweilen bey Gerüchen angewandt. Wir haben durch unsere eigene Erfahrung sehr oft gefunden, daß durch Töne dieselbe Rührung hervorgebracht wird, welche Formen oder Farben hervorbrachten; und die Natur der Sprache zeigt zur Gnüge, daß dieses auch mit der allgemeinen Erfahrung übereinstimmt. Es scheint also keine Ursache vorhanden zu seyn, die Gegenstände des Erhabnen oder Schönen auf die einzige Klasse der sichtbaren Gegenstände einzuschränken.

Allein so viel muß man doch zugeben, daß bey weitem die größeste Anzahl solcher Gegenstände aus denen besteht, welche wir vermittelst dieses Sinnes entdecken: auch scheint es nicht schwer zu seyn, den Grund davon anzuzeigen. Durch unsere übrigen Sinne entdecken wir bloß einzelne Eigenschaften der Gegenstände; aber durch den Sinn des Gesichts entdecken wir das ganze Nebeneinanderseyn von Eigenschaften, welche nach unserer Meinung die besondere Natur solcher Gegenstände ausmachen. Durch unsere übrigen Sinne entdecken wir im Allgemeinen solche Eigenschaften nur alsdann, wenn die Körper in

einer Berührung mit uns sind; aber der Sinn des Gesichts giebt uns ein sehr weites Feld der Beobachtung, und macht uns fähig, sie zu Gegenständen unserer Aufmerksamkeit zu machen, wenn sie auch in einer sehr beträchtlichen Entfernung von uns selbst sind. Es ist daher sehr natürlich, daß die größere Macht dieses Sinnes uns auch zu einem größern Vertrauen auf ihn geneigt macht, und daß die Eigenschaften, die wir durch ihn entdecken, sich stärker und tiefer in unsre Einbildungskraft und unser Gedächtniß eindrücken, als jene einzelnen Eigenschaften, welche wir vermittelst unserer andern Sinne entdecken. Die sichtbaren Eigenschaften der Gegenstände werden uns daher nicht nur die unterscheidenden Merkmale der äußeren Körper, sondern sie werden auch in einem großen Maße die Zeichen aller ihrer andern Eigenschaften, und rühren uns, wenn wir die bezeichneten Eigenschaften zurück in unsere Seele rufen, in einigem Grade mit derselben Rührung, welche die Gegenstände selbst erregen können. Nicht nur der Geruch der Rose oder des Veilchens wird uns durch ihre Farben und Formen ausgedrückt, sondern auch die Nützlichkeit einer Maschine, die Vortrefflichkeit einer Zeichnung, das schöne Verhältniß einer Säule, die Geschwindigkeit des Pferdes,

des, die Grausamkeit des Löwens, selbst alle Eigenschaften der menschlichen Seele sind uns von Natur in gewissen sichtbaren Erscheinungen ausgedrückt, weil uns unsere Erfahrung gelehrt hat, daß solche Eigenschaften mit solchen Erscheinungen verbunden sind, und weil die Gegenwart des Einen uns unmittelbar die Idee des Andern eingiebt. Solche sichtbare Eigenschaften werden nun aber nach und nach als die Zeichen anderer Eigenschaften betrachtet, und bringen in uns mit den Eigenschaften, welche sie bezeichnen, dieselben Rührungen hervor.

Aber außer dem muß auch bemerkt werden, daß wir durch diesen Sinn nicht nur die Natur individueller Gegenstände entdecken, und ganz natürlich ihre Eigenschaften mit ihren sichtbaren Erscheinung verbinden, sondern daß wir auch durch ihn das Verhältniß der Gegenstände gegen einander bemerken, und daß daher sehr viele und mannigfaltige Gegenstände in der Natur für uns den Ausdruck von Eigenschaften haben, welche ihnen nicht unmittelbar zukommen, sondern denjenigen Gegenständen, mit welchen wir sie verbunden fanden. So bemerken wir zum Beispiel vermittelst dieses Sinnes, daß der Adler zwischen Felsenklippen und Gebirgen wohnt; daß das Rothkehlchen im Winter die Wälder verläßt, um

Schutz

Schutz und Nahrung unter den Wohnungen der Menschen zu suchen; daß der Gesang der Nachtigall am Abend und in der Nacht besonders ertönt, u. s. f. Und dieser beständigen Verbindung zu Folge erhalten diese Thiere von den Scenen, welche sie bewohnen, oder von den Jahreszeiten, in welchen sie erscheinen, einen Charakter, und haben für uns in einigem Maße den Ausdruck dieser Jahreszeiten oder Scenen. Auf diese Art erhalten so manche Gegenstände einen Ausdruck, welchen sie vielleicht an und für sich selbst nimmermehr hatten; daher ist zum Beispiel die Abendglocke so feierlich, weil sie den Schluß des Tages begleitet, das Zwitschern einer Schwalbe so fröhlich, weil es am Morgen gehört wird, das Blöken eines Schafs, das Mekkern einer Ziege, das Brüllen einer Kuh so schön, weil wir es in romantischen oder Hirtengegenden hören; kurz, die größeste Anzahl von natürlichen Gegenständen erhält ihren Ausdruck von ihrer Verbindung mit besondern oder rührenden Scenen.

Da nun die sichtbaren Eigenschaften der Gegenstände auf diese Weise den Ausdruck aller derjenigen Eigenschaften erhalten, welche sie besitzen, und da sie außerdem in so manchen Fällen von ihrer Verbindung mit andern Gegenständen einen

Aus-

Ausdruck bekommen, so ist es natürlich, daß solche Eigenschaften die größesten und zahlreichsten Klassen von den Gegenständen der materiellen Schönheit ausmachen.

Ich gehe zu einer besondern Untersuchung der Erhabenheit und Schönheit einiger der merkwürdigsten Klassen dieser Eigenschaften über.

Erster Abschnitt.

Von der Schönheit der Farben.

Der größeste Theil der Farben ist in unserer Seele mit einer Art von bestimmter Vorstellung verbunden, und wird als Ausdruck vieler sehr angenehmen und interessanten Eigenschaften betrachtet.

Diese Ideenverbindungen sind vielleicht alle in folgenden Klassen enthalten:

a) In solche, die aus der Natur von Gegenständen, die beständig auf eine Art gefärbt sind;

b) In solche, welche aus irgend einer Aehnlichkeit zwischen gewissen Farben und gewissen Stimmungen der Seele, und

c) in solche, welche aus zufälligen, entweder nationellen oder individuellen Verbindungen entspringen.

1. Wenn wir uns gewöhnt haben, irgend einen Gegenstand, der eine Rührung hervorzubringen fähig ist, immer durch eine bestimmte und beständige Farbe ausgezeichnet zu sehen, so sind wir geneigt, die Vorstellung der Eigenschaften des Gegenstandes, der also gefärbt ist, über die Farbe desselben auszubreiten, und durch seine Farbe, auch wenn wir sie ohne dem Gegenstande sehen, einen gewissen Grad von derselben Rührung zu fühlen, die eigentlich nur durch den Gegenstand selbst erregt wird. Beispiele von dieser Gattung kann Jedermann selbst beobachten.

Weiß, als die Farbe des Tages, drückt uns die Heiterkeit oder Fröhlichkeit aus, die uns die Zurückkunft des Tages bringt. Schwarz, als die Farbe der Finsterniß, drückt Traurigkeit und Schwermuth aus. Die Farbe des Himmels ist bey heiterm Wetter Blau: Blau ist uns also der Ausdruck von Etwas, so denselben angenehmen und gemäßigten Charakter hat. Grün ist die Farbe der Erde im Frühjahr; sie drückt uns folglich verschiedene jener vergnügungsvollen Bilder aus, welche wir mit dieser Jahreszeit verbinden. Die Farben der Vegetabilien und Mineralien erhalten auf eben diese Weise von dem Charakter der Gattungen, zu welcher sie gehören, eine Art des Charakters. Mit dem Ausdruck

druck jener Farben, welche die Zeichen besonderer Leidenschaften in dem menschlichen Angesicht sind, und ihre Wirkung von dieser Verbindung herleiten, ist Jedermann bekannt.

2. Es giebt verschiedene Farben, welche ihren Ausdruck von irgend einer Aehnlichkeit zwischen ihnen und gewissen Rührungen der menschlichen Seele herleiten. Sanft oder hart, mild oder kühn, heiter oder finster, fröhlich oder feierlich u. s. f. sind Benennungen, die den Farben in allen Sprachen gegeben werden: Benennungen, die offenbar metaphorisch sind, und deren Gebrauch ihre Verwandtschaft mit besondern Eigenschaften der Seele anzeigt. Auf eben diese Weise haben verschiedene Grade oder Verdunkelungen derselben Farbe einen ähnlichen Charakter, als stark oder gemäßigt, oder sanft, u. s. f. Zu Folge dieser Ideenverbindung, die in Wahrheit so stark ist, daß man sie unter allen Nationen findet, leiten solche Farben von dieser Aehnlichkeit einen Charakter ab, und bringen einen Grad von derselben Rührung hervor, welche die Eigenschaften, so sie ausdrücken, hervorzubringen geschickt sind.

3. Verschiedene Farben bekommen von zufälligen Ideenverbindungen einen Charakter.

Pur-

Purpur, zum Beispiel, hat einen Charakter der Würde erlangt, wegen der zufälligen Verbindung mit der Kleidung der Könige. Die Farben des Hermelin haben aus derselben Ursache einen gleichen Charakter. Auf dieselbe Weise erhalten die Farben, worein sich in einem jeden Lande die Magistratspersonen, die Richter u. s. f. kleiden, Würde. Da in unserm Lande Scharlach dieienige Farbe ist, welche die Kleidung der Armee auszeichnet, so hat sie einigermaßen einen Charakter, welcher der Bestimmung der Armee entspricht; und vielleicht verursachte diese wenn auch unbewußte Ideenverbindung, daß iener Blinde, dessen Locke erwähnt, seine Vorstellung vom Scharlach mit dem Schall einer Trompete verglich. Auf eben diese Weise wird sich wahrscheinlich ein Jeder an besondere Farben erinnern, die ihm angenehm sind, weil sie von Personen getragen worden sind, die er liebte, oder weil er sonst irgend eine andere zufällige Ideenverbindung bei ihnen hat.

Auf diesen verschiedenen Wegen werden uns Farben die Bezeichnungen mancher interessanten oder rührenden Eigenschaften, und erwecken in uns irgend einen Grad von denjenigen Rührungen, welche solche Eigenschaften an und für sich selbst zu erregen geschickt sind. Ich bekümmre

mich hier nicht um eine Untersuchung der Frage, ob nicht gewisse Farben an und für sich selbst angenehme, und wiederum andere unangenehme Empfindungen verursachen können; sondern nur darum, daß überall, wo Farben als Ursachen der Erregung einer Rührung des Schönen gefühlt werden, dieses vermittelst ihres Ausdrucks, und nicht aus irgend einer ursprünglichen Fähigkeit in den Farben selbst, diese Wirkung hervor zu bringen, geschieht. Dieses aber kann vielleicht aus folgenden Betrachtungen erhellen.

1) Die verschiedenen Empfindungen der Menschen, in Rücksicht auf die Schönheit der Farben, bestehen nicht mit der Meinung, daß solche Eigenschaften an und für sich selber schön sind. Man kann unmöglich annehmen, daß, weil irgend eine gewisse Farbe in einem Lande für schön gehalten wird, sie auch in einem andern schön sei: und es giebt wirklich viele Beispiele, wo eine und dieselbe Farbe bei verschiedenen Menschenklassen verschiedene Meinungen von ihrer Schönheit hervorbringt. Schwarz ist für uns im Allgemeinen eine unangenehme Farbe. In Spanien und Venedig ist dieses anders. Gelb ist wenigstens in Kleidungsstücken eine widerliche Farbe. In China ist es die Lieblingsfarbe. Weiß ist für uns ausserordentlich

schön.

schön. In China ist es hingegen ausserordentlich unangenehm. Beispiele von derselben Art müssen einem Jeden vorgekommen seyn.

Wenn wir aber untersuchen, welches der Grund dieser Verschiedenheit der Meinungen ist, so werden wir allgemein finden, daß sie aus den verschiedenen Ideenverbindungen entspringt, welche diese verschiedenen Völker bey solchen Farben haben; und daß ihre Meinung von der Schönheit derselben beständig von der Natur der Eigenschaften, deren Ausdrücke sie sind, bestimmt wird. Schwarz ist für uns eine unangenehme Farbe, weil sie die Farbe der Trauer ist. In Venedig und Spanien ist es die Farbe, welche die Kleidung der Grossen auszeichnet. Gelb ist in China die Kaiserfarbe, und blos dem Kaiser und Allem, was ihm angehört, gewidmet: und daher ist sie mit Ideen der Grösse und königlichen Macht verbunden. Unter uns hat sie keine bestimmte Ideenverbindung, und ist daher blos nach ihrem Grade oder ihrer Höhe schön oder häßlich. Weiß ist uns in dem höchsten Grade schön, und das Bild von Unschuld und Freude. In China hingegen ist es die Farbe der Trauer, und daher sehr weit entfernt, um im Allgemeinen schön zu seyn. Auf eben diese Weise wird man überall finden, wo nur

irgend gewisse Farben die beständigen Lieblingsfarben sind, daß die Menschen bei ihnen irgend eine angenehme Ideenverbindung haben, für deren Bezeichnung sie selbige einigermaßen halten.

2. Es muß ferner bemerkt werden, daß keine Farben wirklich schön sind, als nur diejenigen, welche den Ausdruck von angenehmen oder interessanten Eigenschaften für uns haben. Offenbar sind nicht alle Farben schön: dieselben Farben werden nur alsdann schön, wenn sie die Ausdrücke schöner Eigenschaften sind: und ich glaube, man wird im Allgemeinen finden, daß unter allen den verschiedenen Farben, mit welchen wir bekannt sind, nur diejenigen schön sind, die ähnliche Eigenschaften ausdrücken.

Die gemeinen Farben von verschiedenen Dingen, die uns umgeben, zum Beispiel der Erde, der Steine, der Hölzer u. s. f. haben keine Art von Schönheit, und werden nie als schön erwähnt. Die Dinge sind uns an und für sich selbst so gleichgültig, daß sie keine Art von Rührung erregen; und sie bringen folglich, als Zeichen solcher Eigenschaften, keine grössere Rührung hervor, als die Eigenschaften selbst. Auf eben diese Weise werden die Farben, welche die gewöhnliche Kleidung des gemeinen Volkes auszeichnen, nie für schön gehalten. Blos die

der Kleidungen der Großen, der Reichen, oder der Männer von ausgezeichneten Geschäften werden in diesem Licht betrachtet. Die Farben des gemeinen Hausgeräthes sind eben daher niemals schön, und blos die Farben von modischen, köstlichen oder prächtigen Geräthschaften werden für schön gehalten.

Es muß ferner bemerkt werden, daß selbst die schönsten Farben, oder diejenigen, welche uns die angenehmsten Ideenverbindungen ausdrücken, aufhören, uns als schön zu erscheinen, sobald sie gemein werden, oder sobald die Gegenstände, denen sie eigen sind, ihre gewöhnlichen Rührungen hervor zu bringen aufgehört haben. Das Roth der Rose, das Blau des Aethers, das Grün des Frühlings ist blos schön, so lang es uns noch etwas Neues oder Ungewöhnliches ist. In kurzer Zeit sehen wir diese Farben mit einer Gleichgiltigkeit an, wie wir es bei den gemeinsten und unbedeutendesten Farben thun. Daß auf gleiche Weise unser Begrif von ihrer Schönheit von dem Zustande unserer Seele abhängt, und daß wir uns blos in den Stunden der Empfindsamkeit ihrer bewußt sind, ist in der That eine Sache, die Jedermann aus seiner eigenen Erfahrung so gut weiß, daß es

ganz unnütz seyn würde, hierüber weitere Erläuterungen zu geben.

Es kann auch noch bemerkt werden, daß wir niemals irgend eine neue Farbe für schön halten, bis wir nicht mit ihr eine angenehme Ideenverbindung erlangt haben. Dies muß in dem Artikel von der Kleidung ganz besonders bemerkt werden: und ist in der That der beste Beweis für meine Behauptung, weil in solchen Fällen kein anderer Umstand dazwischen kommt, der auf die Erfahrung einen Einfluß haben könnte. Jedermann muß bemerkt haben, daß unter den vielen, verschiedenen neuen Farben, welche die Laune der Mode beständig einführt, anfänglich keine einzige neue Farbe für schön gehalten wird. Wir fühlen im Gegentheil eine Art von Mißbehagen, wenn wir zuerst eine solche Farbe an der Kleidung derjenigen sehen, welche die Moden bestimmen; und wenn auch die Farbe wirklich von der Art seyn sollte, wie wir sie an andern Gegenständen für schön halten, so überwiegt doch das Mißbehagen alles Vergnügen, welches sie etwa gewähren könnte. Wenige Wochen, ja wohl gar wenige Tage ändern unsere Meinung, und sobald sie von denjenigen, welche den öffentlichen Geschmak leiten, allgemein angenommen, und folglich das Merkmal von Rang

und Eleganz wird, wird sie in unsern Augen auch augenblicklich schön. Merkwürdig aber ist, daß dieses nicht nur bey Farben geschieht, die an und für sich selbst etwan angenehm sind; sondern es trägt sich oft zu, daß uns die Mode zur Bewunderung von Farben leitet, die nicht nur an und für sich selbst, sondern auch der Ideenverbindungen wegen, die wir bei ihnen haben, unangenehm sind. Ein Mann von altem Schrot und Korn würde kaum glauben, daß die Farben einer gläsernen Flasche, eines verwelkten Laubblattes, des Leems u. s. f. schön seyn könnten: aber in diesen wenigen Jahren sind nicht nur diese, sondern verschiedene noch weit unangenehmere Farben, als man sich vorstellen kann, Mode gewesen und bewundert worden. Aber so bald als sich die Mode verändert, sobald diejenigen, deren Rang oder Talente den Farben, welche sie tragen, diesen eingebildeten Werth giebt, es für gut befinden, sie zu verlassen, so bald ist es auch mit der Schönheit dieser Farben aus. Es folgt eine neue Farbe, und ein neues Mißbehagen begleitet ihre erste Erscheinung: nach und nach wird ihre Schönheit anerkannt: und die, so kurz vorher die Lieblingsfarbe war, sinkt in Verachtung und Spott. Wenn das Vermögen, womit die Schönheit der Farben

 wahr-

wahrgenommen wird, einige Aehnlichkeit mit einem Sinn hätte, so wär' es ganz offenbar, daß solche Veränderungen unseres Urtheils über ihre Schönheit nicht Statt haben könnten.

3. Wenn die besondern Ideenverbindungen, die wir bey solchen Farben haben, vernichtet werden, so wird auch zu gleicher Zeit ihre Schönheit vernichtet.

Die verschiedenen Maschinen, Werkzeuge u. s. f. die zu den Bequemlichkeiten des Lebens dienen, haben im Allgemeinen wegen der Materie, aus welcher sie zusammengesetzt sind, oder des Gebrauches wegen, zu welchem sie angewendet werden, eine unveränderliche und bestimmte Farbe. Diese Farbe wird folglich in einigem Grade schön, weil sie das Zeichen solcher Eigenschaften ist; und ob diese Wirkung gleich großen Theils verlohren geht, weil wir sie viel und oft sehen, so kann man sie doch noch bei vielen Gelegenheiten merken. Aendere die gewöhnliche Farbe solcher Gegenstände, und Jedermann fühlt eine Art von Mißbehagen, und zwar so stark, daß unser Mißvergnügen dasselbe bleibt, wenn auch eine im Allgemeinen schönere Farbe an ihre Stelle gekommen ist, und die neue Farbe, anstatt schön zu seyn, in unsern Augen häßlich wird. Rosenfarbe ist zum Beispiel schö-

ner,

ner, als die Farbe des Mahagony; aber wenn Jemand seine Thüren und Fenster mit Rosenfarbe anstreichen wollte, so würd' er gewiß ihrer Schönheit nichts hinzusetzen. Die Farbe eines polirten stählernen Gatterwerks ist angenehm, aber sie ist an und für sich selbst nicht sehr schön. Man denke sich es aber grün, violett oder roth — alles Farben, die weit schöner sind — angestrichen, und die Schönheit desselben ist gänzlich vernichtet. Die Farben der Ceder, des Mahagony, des Atlasholzes sind nicht ganz so schön, als viele andere denkbare Farben. Es ist aber keine Farbe, mit welcher diese Hölzer angestrichen werden könnten, so schön, als die Farben der Hölzer selbst; weil sie von wirklichem Werthe und ihre Farben für uns einigermaßen die Zeichen dieses Werthes sind. Beispiele dieser Art sind unzählich.

Es giebt in jedem Lande verschiedene Professionen, welche sich durch Kleider von verschiedener Farbe auszeichnen. Was nun aber auch zu dieser Besonderheit geleitet hat, und so phantastisch und ausschweifend sie auch bisweilen seyn mag, so bekommt doch die Kleidung, nachdem sie nun einmal für eine gewisse Gattung von Professionisten bestimmt ist, eine Art von Eigenthümlichkeit, und die Vorstellung davon

ist mit der Vorstellung der Eigenschaften, welche solche Professionen anzuzeigen scheinen, fest verbunden. Wir empfinden daher einigermaßen ein Misvergnügen, wenn wir einen Handwerksmann nicht in einem Rocke von der Farbe seiner Profession sehen: und wann er einen solchen Rock an hat, so halten wir dafür, daß in einer solchen Farbe Eigenthümlichkeit und Schönheit sey. Aendere die Farben dieser verschiedenen Kleider, und diese ganze Gattung der Schönheit ist vernichtet. Wir würden nicht nur lachen, wenn wir uns die Land- und Seemacht in schwarz, und die Kirche und den Richterstuhl in Scharlach gekleidet dächten; sondern wir würden auch ein Misvergnügen empfinden, gleich als ob diese Farben an und für sich selbst einen gewissen besondern Ausdruck hätten, und in diesen Fällen übel angewendet worden wären. Wenn man auch nur einzelnen Männern von diesen verschiedenen Ständen Kleider anderer Farbe anzieht, so wird die ganze Schönheit ihrer Kleidung vernichtet; und wir werden uns eines Gefühls von Unschicklichkeit bewußt, gleich als ob die Eigenschaften, welche Männern von solchen Ständen besonders eigen sind, mit den Kleidern, welche sie tragen, nothwendiger Weise verbunden wären. So stark ist die Ideenverbindung

selbst

selbst in unbedeutenden Dingen, und so natürlich werden uns die Farben Ausdrücke von Eigenschaften, mit welchen wir sie im Allgemeinen verbunden fanden.

Dieselben Beschaffenheiten sind in Gegenständen der Natur sehr anschaulich. Es giebt Farben, die im Allgemeinen vielleicht schöner sind, als die Farben der Bäume, Felsen, Wässer, Hütten, Ruinen, oder irgend eines andern der gewöhnlichen Bestandtheile einer ländlichen Gegend: aber keine andern, als die natürlichen Farben, könten möglicher Weise in einer Nachahmung solcher Gegenden schön seyn; weil keine andere Farben uns jene Eigenschaften ausdrükken könnten, welche die Quellen unserer Rührung bey solchen Gegenständen der Natur sind. Daß auf gleiche Weise alle Schönheit der Pflanzen oder Thiere vernichtet seyn würde, wenn neue Farben, so schön sie auch im Allgemeinen seyn möchten, die Stelle derjenigen einnähmen, mit welchen die Natur die verschiedenen Gattungen derselben bezeichnet hat, und die deßwegen in unserer Seele mit allen den Eigenschaften verbunden sind, welche sie besitzen, ist so augenscheinlich, daß es ganz unnöthig seyn würde, eine Erläuterung dessen zu versuchen. Daß dieser Grundsatz auch von den Farben der Kleider gilt,

und daß eine und dieselbe Farbe schön oder häßlich ist, je nachdem der Ausdruck, den sie hat, dem Charakter oder der Lage der Person, welche sie trägt, angemessen oder nicht angemessen ist, davon kann sich ein Jeder bey einer geringen Aufmerksamkeit selbst überzeugen. Da nun also keine einzige von allen Farben ist, welche wir in jeder Lage schön finden, und da im Gegentheil die Schönheit einer jeden Farbe vernichtet wird, sobald die Ideenverbindungen, welche wir bey ihnen haben, aufgelöst sind, so scheint der Schluß sehr vernünftig zu seyn, daß die Schönheit solcher Eigenschaften aus dem Ausdruck derselben, und nicht aus irgend einer ihren eigenthümlichen Fähigkeit, diese Rührung hervorzubringen, entspringt.

4. Wenn die Schönheit der Farben aus irgend einer ursprünglichen und ihnen eigenthümlichen Fähigkeit, diese Rührung hervorzubringen, entspränge, so ist es augenscheinlich, daß diejenigen, welche solcher Wahrnehmungen unfähig sind, auch solcher Rührungen unfähig seyn müßten. Daß aber die Blinden aus den Ideen, welche sie mit den Farben verbinden, mit denjenigen, welche sehen, dasselbe Vergnügen empfinden können, ist eine Sache, von welcher, wie mich dünkt, ein Jeder überzeugt seyn

wird,

wird, der die Gedichte des D. Blacklock ließt. Niemand, der mit der Geschichte ihres talentvollen Verfassers nicht bekannt wäre, könnte sich vorstellen, daß er in seiner frühen Jugend sein Gesicht zu verlieren, das Unglück hatte. Ich läugne zwar nicht, daß es aus der gesellschaftlichen Unterhaltung, und aus der Lektüre von Prosaikern und Dichtern ihm unmöglich war, die unterscheidende Farbe gewisser Gegenstände zu lernen, und sie mit genugsamer Bestimmtheit in seinen Gedichten anzuwenden: aber dieser Umstand ist mir für ietzt von Wichtigkeit, daß seine Gedichte voll von denselben Empfindungen sind, und in Rücksicht der verschiedenen sichtbaren Eigenschaften der Materie, dieselbe Bewunderung ausdrücken, wie die Gedichte derjenigen, welche keinen solchen Verlust erlitten: und daß ihnen, in Rücksicht ihrer besondern Beschaffenheiten, bei Hervorbringung der Rührungen der Schönheit, dieselbe Kraft zugeschrieben wird, wie in den Kompositionen derjenigen, welche den Sinn des Gesichts in seiner grössesten Vollkommenheit hatten. Wenn unser Begrif von der Schönheit der Farben, aus einer Fähigkeit, diese Rührung hervorzubringen, welche solchen Eigenschaften ursprünglich eigen wäre, entspränge, so ist es augenscheinlich, daß die Blinden der

Wahrnehmung dieser Schönheit unfähig seyn müßten, so wie sie der Wahrnehmung der Farben selbst unfähig sind: aber wenn die Schönheit der Farben aus den Ideenverbindungen, die wir bey ihnen haben, entspringt, so giebt uns die Geschichte des D. Blacklock eine sehr einfache Auflösung. Durch die Lektüre und durch gesellschaftliche Unterhaltung hat er sich mit den Worten, die solche Farben ausdrücken, dieselben Ideenverbindungen erworben, die wir bei den Farben selbst haben: daß zum Beispiel das Wort Weiß eine Eigenschaft der Gegenstände bezeichnet, welche Freude und Unschuld — das Wort Purpur, eine Eigengenschaft, welche Majestät — das Wort Schwarz — eine Eigenschaft, welche Traurigkeit und Schwermuth ausdruckt, u. s. f. Auf diese Art ist es offenbar, daß er bei dem Gebrauch dieser Worte dieselben Rührungen fühlen konnte, welche wir bei den Farben, so sie ausdrücken, empfinden; und daß er wegen der Beständigkeit dieser Ideenverbindungen in vielen verschiedenen Fällen, bei erhabenen sowohl als schönen Schilderungen, sich dieser Ausdrücke mit genugsamer Bestimmtheit bedienen konnte. Da nun aber dieses wirklich der Fall ist, so scheint es eine große Bestättigung der Meinung zu seyn, daß die Schönheit solcher Eigenschaften aus den Ideen-

verbin-

verbindungen, die wir bey ihnen haben, und nicht aus irgend einer ursprünglichen und von andern Dingen unabhängigen Schönheit in den Farben selbst entspringt.

Viertes Kapitel.

Von den Formen.

Dasjenige, was unter allen materiellen Eigenschaften das Allergemeinste ist, und am natürlichsten die Rührungen des Erhabenen und Schönen hervorbringt, ist die Form. Andere Eigenschaften können von den meisten Gegenständen getrennt werden, ohne daß ihre Natur zerstöhrt werde, eben die Form macht großen Theils die Natur und das Wesen eines jeden materiellen Gegenstandes aus, und kann nicht vernichtet werden, ohne das individuelle Subjekt, welches diese Form hat, zugleich mit zu vernichten. Es ist daher natürlich, die Schönheit eines jeden materiellen Gegenstandes, sie gehe aus von welcher Ursach sie wolle, der Form, oder derjenigen Eigenschaft, welche auf das allergenauste mit dem Gegenstande verbunden ist, und für unsere Sinnen das Wesen desselben ausmacht, zuzuschreiben.

schreiben. Daher kommt ohne Zweifel die gemeine Meinung, daß Formen an und für sich selbst schön seyn, daß es in einigen besondern Formen eine ursprüngliche und wesentliche Schönheit gebe: und daß diese Eigenschaft in ihnen eben so unmittelbar erkannt werden könne, als die Formen selbst.

Aber den Philosophen hat die gemeine Meinung nicht gefallen. Sie fanden, daß die Voraussetzung einer ursprünglichen und unabhängigen Schönheit in den Formen mit vielen Erscheinungen nicht bestehen könne, und vermißten einen allgemeinen Grundsatz, dem sie die verschiedenen Thatsachen über diesen Gegenstand nur erträglich unterordnen könnten. Es wurden daher verschiedene Theorien gebildet, um diese Gattung der Schönheit zu erklären. Einige lösten sie in ein Gefühl des Verhältnisses auf, und versuchten, analogisch mit unsern übrigen Sinnen, gewisse Verhältnisse zu bestimmen, welche unmittelbar und beständig schön wären. Andere haben als den Grund dieser Schönheit die Vereinigung der Einheit und Mannigfaltigkeit angegeben. Einige haben angenommen, daß sie aus der Betrachtung der Nützlichkeit entspringe. Andere haben versichert, daß die Schönheit der Formen aus ihrer Gemeinheit entspringe, und

daß

daß eine schöne Form diejenige sey, welche am allgemeinsten in Gegenständen von derselben Gattung angetroffen werde. Herr Hogarth hingegen hält diejenige für eine schöne Form, welche von Linien von einer ganz besondern Art umschrieben ist, und hat sehr viele und mannigfaltige Beispiele gegeben, seine Meinung zu unterstützen.

Es ist für jetzt nicht meine Absicht, in eine Untersuchung dieser verschiedenen Meinungen einzugehen. In einer jeden von ihnen, glaub' ich, ist etwas Wahres, ob ich gleich auch dafür halte, daß diese Männer die Gegenstände nur von einer Seite betrachtet haben, und daß ihre Meinung, die aus dieser einseitigen Betrachtung entsprang, nicht hinlänglich ist, die größere Anzahl von Phänomenen zu erklären.

Man erlaube mir aber die Bemerkung, daß die gemeine Meinung bey weitem am besten vertheidigt werden kann. Die große Mannigfaltigkeit von Beispielen der Schönheit in den Formen auf irgend einen einzigen Grundsatz zurückzuführen, scheint bey dem ersten Anblick ganz unmöglich und zwar nicht nur wegen dieser Mannigfaltigkeit, sondern auch in unzähligen Fällen, wegen der ganz entgegengesetzten Natur der Formen, die doch in der That auch schön sind. Da es aber

nicht möglich ist, eine Theorie, die nicht in der Natur gegründet ist, fest und unverändert beizubehalten, so ist die Menge von Theorien, die über diesen Gegenstand gegeben worden sind, selbst ein augenscheinlicher Beweis, daß diese Schönheit aus mehrern Ursachen entspringt, als irgend eine dieser Theorien umfaßt.

Man wird vielleicht finden, daß derselbe Grundsatz, den ich mich in Rücksicht der Erhabenheit und Schönheit der Töne und Farben zu erläutern bemühte, gleicher Weise auf die Schönheit oder Erhabenheit der Formen anwendbar ist: und so viel ich zu urtheilen vermag, ist er von den Einwürfen frey, welche gegen beide Meinungen, so wohl die gemeine als auch die philosophische, gemacht werden können. Ich werde mich daher in folgenden Beobachtungen bemühen, zu zeigen, daß die Erhabenheit oder Schönheit der Formen gänzlich aus den Ideenverbindungen, die wir bey ihnen haben, oder aus den Eigenschaften, deren Ausdrücke sie sind, entspringt, und werde mit aller Genauigkeit, die mir möglich ist, die verschiedenen Ausdrücke, deren die Formen empfänglich und welche der Grund dieser Erhabenheit und Schönheit sind, so wir ihnen zuschreiben, zu erklären versuchen. Die Wichtigkeit des

des Gegenstandes wird hoffentlich meine Weitläufigkeit, und vielleicht auch das Ermüdende einiger dieser Erläuterungen entschuldigen.

Die Formen können natürlicher Weise in zwey Gattungen getheilt werden, in belebte und unbelebte Formen. Ich nehme mir aber für itzt vor, bloß die letztere von diesen Gattungen zu betrachten. Denn offenbar ist es nothwendig, erst die Quelle der Schönheit zu betrachten, deren die Form an und vor sich selbst fähig ist, um dann die größere Schönheit, welche aus der Belebung entsteht, genau bestimmen zu können.

In Rücksicht der unbelebten Formen scheinen mir die Hauptausdrücke, welche sie für uns haben,

1. Die Ausdrücke solcher Eigenschaften, welche aus der Natur der Körper, welche solche Formen besitzen und

2. Die Ausdrücke solcher Eigenschaften, welche aus ihnen, als Gegenstände oder Produkte der Kunst betrachtet, entspringen, zu seyn.

Das Erstere von diesen macht dasjenige aus, was man ihre natürliche Schönheit, und das Letztere, was man ihre relative Schönheit nennen könnte. Aber es giebt auch noch eine andre Quelle des Ausdrucks der Form, welche aus einer zufälligen Ideenverbindung entspringt, und

die vielleicht ihre zufällige Schönheit genannt werden könnte.

Ich werde über jegliche dieser Quellen der Schönheit einige Bemerkungen mittheilen.

Erster Abschnitt.

Von der natürlichen Erhabenheit und Schönheit der Formen.

Erster Theil.

Von der Erhabenheit der Formen.

Die Erhabenheit der unbelebten Formen scheint vornehmlich aus folgenden zwey Quellen zu entspringen:

1. Aus der Natur der Gegenstände, die eine gewisse Form besitzen, und

2. aus der Quantität oder Größe der Form selbst. Es giebt zwar noch andere Beschaffenheiten in der Natur der Formen, welche diesen Charakter erhöhen oder vermehren können, aber ich glaube, daß die beiden, die ich jetzt erwähnt habe, die einzigen sind, welche an und für sich selbst die Erhabenheit ausmachen. Beide, dünkt mich, bringen

bringen diese Wirkung hervor, indem sie uns Eigenschaften ausdrücken, welche sehr starke Rührungen zu erwecken vermögend sind.

I. 1) Formen der Körper, welche mit Ideen der Gefahr oder der Macht in unserer Seele verbunden sind, sind im Allgemeinen erhaben. Es ist kaum irgend Etwas in der unbelebten Natur in dieser Rücksicht merkwürdiger, als alle jene Formen, welche die Werkzeuge des Krieges haben. Die Formen der Kanonen, Mörser u. s. f. haben alle einen Charakter dieser Art. Militärische Fahnen und Feldzeichen, ob sie sich gleich sehr gemeinen und nachlässigen Formen nähern, nehmen an demselben Charakter Theil: es sind nur wenige Dinge erhabener, als die Formen der Waffen, vorzüglich aber die stählernen Waffen, die in dem mittlern Alter gewöhnlich waren. Selbst die genaue Bekanntschaft, die wir durch täglichen Gebrauch mit ihnen erlangen, vernichtet diese Wirkung nicht gänzlich: das Schwert, die Lanze, der Spieß, der Dolch sind noch immer erhabene Formen, und werden mit gutem Effekt in die erhabensten Schilderungen der Mahlerey und Dichtkunst gebracht.

2. Diejenigen, welche im Allgemeinen Körper von vorzüglicher Dauer haben, und die uns

 folglich

folglich große Macht oder Stärke ausdrücken, sind in den meisten Fällen erhaben. In dem Pflanzenreiche sind die Formen der Bäume, vorzüglich aber nach dem Verhältniß ihres Ausdrucks dieser Eigenschaft erhaben. Nichts ist erhabener als die Form der Felsen, die so alt als die Schöpfung zu seyn scheinen, und die alle Empörungen der Natur nicht vermögend waren zu vernichten. Die erhabenste unter allen mechanischen Künsten ist die Baukunst, ist es vorzüglich wegen der Dauerhaftigkeit ihrer Produkte: und diese Produkte sind im Verhältniß ihres Alterthums oder ihrer langen Dauer an und für sich selbst erhaben. Ein Gothisches Schloß ist außerordentlich erhaben, weil es ausser der Verwüstung der Zeit auch den Anfällen des Kriegs widerstanden zu haben scheint.

3. Die Formen der Körper, welche mit Ideen des Glanzes oder der Pracht in unserer Seele verbunden sind, sind im Allgemeinen erhaben. Die Formen des Throns, des Szepters und des Diadems nähern sich in der That den sehr gemeinen und sehr nachlässigen Formen, doch sind sie alle erhaben, weil sie die Zeichen Königlichen Glanzes und Königlicher Pracht sind. Ein Triumphwagen und ein Triumphbogen sind

wegen

wegen ähnlicher Ideenverbindungen erhabene Formen.

4. Auf gleiche Weise sind die Formen derjenigen Körper, welche mit Ideen der Ehrfurcht oder Feierlichkeit in unserer Seele verbunden sind, im Allgemeinen erhaben. Die Formen der Tempel, ob sie schon, als Formen betrachtet, gar sehr von einander verschieden sind, sind in allen Zeitaltern für erhaben gehalten worden. Selbst die gemeinsten Formen derjenigen Dinge, die zu religiösem Dienste gebraucht werden, leiten einen Charakter derselben Gattung, von den Eigenschaften her, mit welchen sie verbunden sind. Jupiters Donnerkeil, Neptuns dreyzackigtes Szepter, u. s. f. scheinen von den Alten als erhabene Formen betrachtet worden zu seyn, ob sie schon an und für sich selbst charakterloß sind. Auf gleiche Weise sind alle diejenigen Dinge, welche zu dem Begräbniß der Verstorbenen gebraucht werden, rührenderhaben. Das Leichentuch, die Todtenbare, die Trauerkleider, u. s. f. selbst die Federn, die im Allgemeinen so schön, und deren Farbe in den meisten Fällen so heiter ist, sind in dieser Lage mehr als Alles, mächtig erhaben.

Daß diese und wahrscheinlich noch andere Ideenverbindungen auf die Erhabenheit der For-

men, welche im Allgemeinen solche Körper aus-zeichnen, einen Einfluß haben, davon wird sich, wie mich dünkt, Jedermann so wohl aus seiner eigenen Erfahrung, als auch aus dem, was er von andern hört, sattsam überzeugen. Daß die Erhabenheit solcher Formen aus den Eigenschaften, welche sie ausdrücken, und nicht aus irgend einer ursprünglichen Kraft der Formen, diese Rühreun hervor zu bringen, entspringt, ist aus der bloßen Betrachtung so vieler und mannigfaltiger Formen, welche erhaben sind, so augenscheinlich, daß ich den Leser durch eine weitläuftigere Erläuterung dieses Satzes nicht ermüden werde.

II. Die Erhabenheit der Formen entspringt auch in vielen Fällen aus ihrer Größe, und diese Eigenschaft ist oft allein genug, ihnen Erhabenheit zu geben. Wir haben also mit der Größe viele bestimmte und mächtigwirkende Ideenverbindungen.

Bey den Formen der Thiere ist die Größe mit der Idee von verhältnißmässiger Kraft oder Stärke in unserer Seele fest verbunden, und vorzüglich wegen ihres Ausdrucks dieser Eigenschaft erhaben. Thiere von vorzüglicher Größe, aber schwach und unschädlich, sind so weit entfernt, erhaben zu seyn, daß sie vielmehr im Allgemeinen

verächt-

verächtlich sind; ein Satz dessen Wahrheit man, sogar in den Meinungen der Kinder, sehr leicht sehen kann.

In unbelebten Formen scheint die Größe, je nachdem sie uns auf diese oder jene Weise erscheinen oder geschildert werden, verschiedene Ausdrücke zu haben.

Größe in der Höhe scheint uns Erhebung oder Großmuth auszudrücken. Die Quelle dieser Ideenverbindung ist so offenbar, und die Ideenverbindung selbst so natürlich, daß solche Eigenschaften der Seele in allen Zeitaltern mit solchen Bildern ausgedrückt, und solche Größen durch Ausdrücke geschildert worden sind, welche von diesen Eigenschaften der Seele hergenommen waren.

Größe in der Tiefe drückt uns Gefahr oder Schrecken, und nach der einstimmigen Erfahrung Aller, Bilder des Schauders aus. Das gemeine Volk aus allen Ländern hat sich die Hölle als eine unermeßlich tiefe Kluft gedacht, in welche die Seelen der Verdammten herabgestosen werden.

Größe in der Länge drückt uns weiten Umfang, und wenn sie dem Anschein nach unbegrenzt ist, Unermeßlichkeit aus: weil wir uns dasjenige sehr natürlich grenzenlos vorstellen, von welchem wir kein Ende sehen. Es ist unmöglich eine

weite Ebene, und vor allem den Ocean zu sehen, ohne diesen Eindruck zu empfinden. Trotz der Kenntniß, die wir von dem unermeßlichen Raum zwischen uns und den Fixsternen, und von der in Vergleich mit jenem sehr unbedeutenden Entfernung zwischen zwey gegebenen Punkten auf dieser Erdkugel haben, ist doch der erstere nicht ganz so erhaben, als der Anblick des Oceans ohne Gestade, oder selbst einer großen Ebene ohne Grenzen.

Größe in der Breite oder Dicke drückt uns Standhaftigkeit, Dauer und Uebermacht gegen die Zerstörung aus. Thürme, Festungen, Schlösser u. s. f. sind also dieser Ideenverbindung wegen erhaben, ob sie gleich sehr oft keine andere beträchtliche Größe haben. Die ägyptischen Pyramiden sind in Rücksicht der Form rührenderhaben, sowohl wegen dieses Ausdrucks, als auch wegen der wirklichen Kenntniß, die wir von ihrer langen Dauer haben. Wir sind so sehr gewohnt nach dem Verhältniß der Basis eines jeden Dinges von der Standhaftigkeit desselben zu urtheilen, daß in jeder Sprache Ausdrücke von dieser materiellen Eigenschaft entlehnt, und verschiedenen der erhabendsten Begriffe, die wir ausbilden können, angepaßt worden sind, als zum Beispiel

der Festigkeit der Nazionen, der Königreiche, der Gesetze der Natur, der Hofnungen des zukünftigen Lebens der Rechtschafnen.

Wegen der Wirklichkeit dieser Ideenverbindungen könnt' ich mich auf die Erfahrung eines Jeden sowohl als auf die Sprache des gemeinen Lebens unter dem ganzen Menschengeschlecht berufen. Daß aber die Größe solcher Ausdrücke wegen, oder weil sie das Zeichen solcher Eigenschaften ist, und nicht aus irgend einer ursprünglichen Fähigkeit der Eigenschaft selbst, solche Rührungen hervor zu bringen, erhaben ist, scheint aus folgenden Betrachtungen zu erhellen:

1. Weil es keine bestimmte Größe giebt, welche für sich allein und besonders erhaben wäre, welches doch ganz nothwendiger Weise der Fall seyn müßte, wenn die Größe an und für sich selbst die Ursache dieser Rührung wäre.

2. Weil dieselbe sichtbare Größe, welche in dem einen Gegenstande erhaben ist, in einem andern sehr oft weit entfernt ist, erhaben zu seyn, und so vice versa: und

3. Weil die Größe, je nachdem wir sie von der einen oder der andern Seite betrachten, verschiedene Charaktere der Erhabenheit hat, welche den verschiedenen Ausdrücken solcher verschiedenen

nen Ansichten entsprechen; da sie doch, wenn sie an und für sich selbst, und von jedem Ausdruck unabhängig, erhaben wäre, in allen Fällen denselben Grad und denselben Charakter der Erhabenheit besitzen müßte.

Zweiter Theil.

Von der natürlichen Schönheit der Formen.

Die Definizion der Form, die sich uns von selbst am ersten aufdringt, ist, Materie umgrenzt oder umschrieben von Linien. Da aber keine gerade Linie die Materie einschließen kann, so folgt daraus, daß die einzigen Linien, welche eine Form ausmachen können, die Winkellinien und die krummen oder gewundenen Linien seyn müssen. Eine jede Form, sie sey welche sie wolle, muß entweder von einer oder der andern dieser Linien, oder von der Vereinigung beider zusammengesetzt seyn.

Wenn Formen bloß aus einer dieser Linien zusammengesetzt sind, so kann man sie einfache Formen

Formen nennen: bestehen sie aber aus der Vereinigung beider, so können sie zusammengesetzte Formen genennt werden.

Der Deutlichkeit wegen, will ich erstlich dasjenige, was die Schönheit der einfachen Formen, und sodann, was die Schönheit der zusammengesetzten Formen ausmacht, betrachten.

Einfache Formen können also als solche betrachtet werden, welche entweder von gewundenen oder von Winkellinien umschrieben sind. Diese verschiedenen Formen scheinen mir mit sehr verschiedenen Ideenverbindungen in unserer Seele verbunden zu seyn, oder sehr verschiedene Eigenschaften auszudrücken. Man erlaube mir, einige davon zu erwähnen:

1. Der größere Theil derjenigen Körper in der Natur, welche Härte, Stärke oder Dauerhaftigkeit besitzen, zeichnet sich durch eine winklichte Form aus. Der größere Theil derjenigen Körper hingegen, welche Schwäche, Zerbrechlichkeit oder Feinheit besitzen, zeichnen sich durch gewundene oder krummlinigte Formen aus. In dem Mineralreiche nehmen alle Felsen, Steine, Metalle, die härtesten und dauerhaftesten Körper, die wir kennen, im Allgemeinen winklichte Formen an. In dem Pflanzenreiche sind alle

starke

starke und dauerhafte Pflanzen im Allgemeinen durch ähnliche Formen ausgezeichnet. Hingegen die schwächsten und feinsten Gattungen der Pflanzen haben gemeiniglich gewundene Formen. Auf gleiche Weise sind im Thierreiche die starken und mächtigen Thiere im Allgemeinen durch winklichte Formen, schwache und feine Thiere durch Formen der entgegengesetzten Gattung charakterisirt. Vermittelst dieser sehr allgemeinen Verbindung in der Natur bekommen diese verschiedenen Formen für uns den Ausdruck dieser verschiedenen Eigenschaften von Stärke und Feinheit.

2. Derselbe Charakter kann in allen denjenigen Körpern, welche einen Fortgang haben, oder welche so, daß wir es wahrnehmen können, wachsen oder abnehmen, bemerkt werden. In dem Pflanzenreiche zeichnet sich die Kindheit oder Jugend der Pflanzen im Allgemeinen durch gewundene Formen aus. Auf gleiche Weise ist die Jugend der Thiere durch gewundene oder Schlangenformen ausgezeichnet, ihr reiffes und vollendetes Alter durch Formen die gerader und winklichter sind. Zufolge dieser Verbindung drücken uns Formen von der erstern Gattung

Kind-

Kindheit, Zärtlichkeit, Feinheit, und jene von der zweiten Gattung Reiffe, Stärke und Kraft aus.

3. Ausser diesen sehr offenbaren Ideenverbindungen kann man auch bemerken, daß uns nach dem Sinn des Gefühls winklichte Formen Rauhigkeit, Schärfe, Härte, hingegen gewundene Formen Sanftheit, Gefälligkeit, Geschmeidigkeit und Feinheit ausdrücken, und diese Verbindung ist so beständig, daß wir unmittelbar das Daseyn dieser Eigenschaften annehmen, wenn wir die Körper auch nur gesehen haben. Es ist zwischen solchen Eigenschaften, welche wir durch den Sinn des Gefühls wahrgenommen und gewissen Eigenschaften der Seele eine große Aehnlichkeit: wie denn auch solche Eigenschaften in allen Sprachen durch Worte ausgedrückt werden, welche von den Wahrnehmungen der äussern Sinne hergenommen sind. Wenn daher solche Formen von den Augen bemerkt worden sind, so verleiten sie uns nicht nur, ihnen diejenigen materiellen Eigenschaften beizulegen, welche wir durch den Sinn des Gefühls wahrgenommen haben, sondern sogar nebst diesen noch diejenigen Eigenschaften der Seele, welche einer größern Aehnlichkeit zu Folge durch solche Eigenschaften der Materie bezeichnet werden, und wir fühlen

len dann wirklich einen Grad derjenigen Rührung, welche diese Stimmungen der Seele selbst hervor zu bringen vermögend sind. Man bedient sich bey den Formen allgemein der Beiwörter Kühn, Rauch, Niedlich, Zart. In allen Sprachen wird man figürliche Ausdrücke dieser Art finden; und wer nur entweder auf seine eigenen Empfindungen, oder auf die Meinung, welche die Menschen im Allgemeinen mit solchen Worten verbinden, wenn sie sich dieser beiden Formen bedienen, aufmerksam seyn will, wird, wie mich dünkt, überzeugt werden, daß die Rührung, welche sie bezeichnen, oder auf deren Bezeichnung sie abzwecken, auf die mit ihnen verbundenen Eigenschaften gegründet, aber von der bloßen angenehmen oder unangenehmen Sensazion, welche die materiellen Eigenschaften für sich allein verursachen, gar sehr verschieden ist.

4. Die Bemerkungen, welche ich jetzt gemacht habe, beziehen sich vorzüglich auf einfachkrumme, oder auf solche Formen, wo eine bloße Krümmung Statt findet: wie zum Beispiel die Krümmung einer Thränenweide, der jungen Sprößlinge der Bäume, des Stengels der Tulpe, einer Lilie. Es giebt aber noch eine andere Gattung von Formen, die man gemeiniglich

lich gewundene oder schlangenlinigte Formen nennt, in welchen verschiedene Krimmungen Statt finden, oder in welchen eine fortgesetzte Linie sich in mancherlei Krimmungen windet. Bey solchen Formen, glaub' ich, haben wir eine andere, und sehr wichtige Ideenverbindung, ich meyne die Ideenverbindung der ruhigen Gemächlichkeit. Ich will mich jetzt nicht bey der Untersuchung, aus welcher Ursache diese Ideenverbindung entspringt, aufhalten; sondern ich glaube, Jedermann muß bemerkt haben, daß sich uns überall, wo wir Vegetabilien, oder irgend einen andern feinen oder zarten Körper solche Formen annehmen finden, die Ueberzeugung aufdringt, daß diese Körper in ihrer natürlichen Ruhe und von Gewalt oder Zwang frei sind. Wenn im Gegentheil solche Körper in den Linien ihres Wachsthums winklichte Formen nehmen, empfangen wir einen starken Eindruck von der Einwirkung der Gewalt, von irgend Etwas, das ihre natürliche Richtung verhindert, oder sie zwingt, eine unnatürliche anzunehmen.

Daß uns aber gewundene Formen, freien Willen und ruhige Gemächlichkeit, winklichte Formen hingegen Gewaltthätigkeit oder Zwang ausdrükken, beweist ein besonderer Umstand in der Spra-

che, weil nähmlich die erstern Richtungen alle durch Zeitwörter in der aktiven Bedeutung ausgedrücket werden, zum Beispiel, der Fluß krümmt sich, der Weinstock windet sich um die Ulme, die Blume neigt sich, u. s. f. und weil im Gegentheil alle Richtungen der letztern Gattung durch Zeitwörter in der passiven Bedeutung bezeichnet werden. Ich glaube, mich ferner auf die Bemerkung des Lesers berufen zu können, ob er nicht durch die Windung eines Flusses, des Epheus, oder der Reben eines Weinstocks einen Eindruck von Ruhe, Gemächlichkeit, Freiheit, und irgend Etwas, das dem Gegenstande angemessen ist, und durch entgegengesetzte Formen einen Eindruck von Ungemächlichkeit empfängt, wegen der Ueberzeugung, daß hier Gewalt angewendet worden, oder irgend ein Hinderniß aufgestossen sey, welches sie gezwungen habe, eine ihr unnatürliche Richtung anzunehmen. Ich glaube also im Allgemeinen, daß uns gewundene oder schlangenlinigte Formen ruhige Gemächlichkeit, und winkliche Formen Gewaltthätigkeit oder Zwang ausdrücken. Von der Art scheinen mir die Hauptideenverbindungen zu sein, welche wir bey der Klasse der einfachen Formen haben. Gewundene Formen drücken uns nämlich Feinheit, De-

likatesse

likatesse und ruhige Gemächlichkeit, winklichte Formen hingegen Stärke, Rauhheit, und in einigen Fällen die Einwirkung von Gewalt oder Zwang aus.

Alle Formen, die von dem Auge bemerkt werden, bestehen aus Linien, und ihre Schönheit hängt von der Natur dieser Bestandtheile ab. Daher ist auch die Untersuchung ganz natürlich, ob etwan ein allgemeiner Grundsatz ausgefunden werden könne, welcher den Künstler bey der Erfindung schöner Formen leite, indem er den Charakter und den Ausdruck der Linien bestimmt.

Linien sind entweder in Rücksicht ihrer Natur oder ihrer Richtung von einander unterschieden.

1. Linien sind in Rücksicht ihrer Natur, das heißt, nach Beschaffenheit der verschiedenen Grade ihrer Dicke oder Stärke unterschieden. Starke und dicke perpendikuläre Linien drücken uns Stärke und Festigkeit, und horizontale oder Linien in einer schiefen Richtung einiger Maßen Schärfe oder Rauhigkeit aus. Feine und schwache Linien drücken uns Feinheit, Sanftheit und Delikatesse aus. Unter einer Anzahl gerader Linien ist immer diejenige die schönste, welche die feinste ist, oder welche, wenn sie fortgesetzt wür-

de, den Anschein der geringsten Quantität von Materie hätte, welche zu ihrer Bildung angewendet werden müßte.

2. Linien sind in ihrer Richtung auf zwey Wegen unterschieden. Sie sind entweder eben oder uneben, das ist, entweder gerade oder unregelmässig. Unregelmässige Linien sind wiederum verschieden, sie sind entweder Winkel- oder krumme Linien.

a.) Ebene Linien drücken uns Sanftheit und Gefälligkeit aus.

b.) Unebene Linien sind entweder gewundene oder Winkellinien.

α.) Winkellinien drücken uns Schärfe, Rauhigkeit u. s. w.

β.) Gewundene Linien Biegsamkeit, Delikatesse, ruhige Gemächlichkeit u. s. f. aus.

Man wird finden, daß die wirkliche Schönheit der Linien diesen Ideenverbindungen entspricht, und daß diejenigen in der That die schönsten sind, welche den angenehmsten oder rührendsten Ausdruck haben.

1. Starke und ebene Linien drücken Stärke und Gefälligkeit aus. Sie haben also einen Grad von Schönheit. Feine und ebene Linien

drücken

drücken Delikatesse und Gefälligkeit aus. Sie sind demnach schöner, als die erstern.

2. Starke nnd Winkellinien drücken Stärke und Härte aus. Sie sind daher sehr selten schön. Feine und Winkellinien drücken Delikatesse und Rauhigkeit aus. Sie sind daher nur alsdann schön, wenn der Ausdruck der Delikatesse den andern überwiegt.

3. Starke und gewundene Linien drücken Stärke und Gefälligkeit oder Delikatesse aus. Ihre Wirkung wird durch diese Mischung vernichtet, sie sind daher gleichgiltig, wenn nicht gar unangenehm. Feine und gewundene Linien drücken Delikatesse und ruhige Gemächlichkeit aus, sie sind daher ganz besonders schön.

4. Die starken und Winkellinien sind am wenigsten schön. Die schönsten sind feine und gewundene Linien.

Da ich nun die Linien so ganz für sich (abstrackt.) und unabhängig von der Natur derjenigen Körper, welche sich durch sie auszeichnen, betrachtet, so scheint der Schluß sehr natürlich, daß diejenigen Formen die schönsten seyn werden, welche von den schönsten Linien umschrieben werden, und daß folglich die schlangenlinigte oder gewundene Form nothwendiger Weise die schönste

 seyn

seyn muß. Die Betrachtung des Gegenstandes von dieser Seite scheint auch Herrn Hogarth zu den Meinungen, welche er in seiner Zergliederung der Schönheit vorträgt, veranlaßt zu haben. Er sagt ganz deutlich, und seine Kunst gab ihm auch davon beständig Beweise, daß die gewundene Linie die schönste von allen sey. Er nahm an, daß alle Formen in dem Verhältnisse, in welchem diese Linie im Ganzen ihrer Zusammensetzung herrschend ist, schön seyn müßten; und seine Meinung stimmt mit der Bemerkung der ganzen Welt so sehr überein, daß sie ganz allgemein angenommen wurde.

Wenn nun aber die Bemerkungen, welche ich über die verschiedenen Ausdrücke der Formen gemacht habe, richtig sind, wenn die gewundene oder schlangenlinigte Form nicht durch sich selbst und ursprünglich, sondern vermittelst der Ideenverbindungen, welche wir bey ihr haben, schön ist, so muß nothwendiger Weise folgen, daß, sobald diese Ideenverbindung vernichtet ist, die Form nicht länger schön seyn könne, und wenn dieselbe Ideenverbindung bey der entgegengesetzten Form gebildet wird, diese Form alsdann als schön empfunden werde.

Daß dieses aber wirklich der Fall ist, will ich mich nun durch einige sehr gemeine Erläuterungen zu zeigen bemühen.

1. Wenn solche Formen an und für sich selbst schön wären, so darf man vernünftiger Weise denken, daß diß in der Sprache ausgedrückt, und die Beschaffenheit der Form als die Ursache unserer Rührung bezeichnet sein sollte. Wenn im Gegentheil solche Formen schön sind, blos weil sie die Ausdrücke besonderer Eigenschaften sind, so ist es gleichfalls sehr natürlich zu denken, daß dieser Ausdruck in der gemeinen Sprache als die Ursache der Rührung bezeichnet seyn sollte. Daß aber dieses Letztere der Fall ist, kann, wie mich dünkt, nicht geläugnet werden. Wenn Jemand von der Schönheit irgend einer Form spricht, und nicht etwa eine besondere Theorie im Kopfe hat, so denkt er gar nicht daran, sie der besondern Natur der Form zuzuschreiben, oder die Schönheit derselben als in dieser Form bestehend, andern Menschen zu beschreiben. Im Gegentheil sind die Ausdrücke, deren man sich bey diesen Gelegenheiten allgemein bedient, diejenigen, welche irgend eine Eigenschaft, deren Ausdruck die Form ist, bezeichnen, und die Beiwörter, durch welche man die Schönheit der

Form ausdrückt, sind solche, welche diese Eigenschaften andeuten. Unter diesen Eigenschaften aber sind die Sanftheit, Feinheit oder Niedlichkeit, so viel ich urtheilen kann, die merkwürdigsten, und diejenigen, welche in der Sprache des gemeinen Lebens am allgemeinsten ausgedrückt werden. Wenn wir die schöne Form des Bodens beschreiben, so sprechen wir von sanfter Abschiessigkeit und sanfter Erhöhung. Wenn wir die schöne Form eines Wassers beschreiben, so sprechen wir von einem milden Laufe, einem sanften Falle, sanften Krümmungen, und ruhigem Strome. Wenn wir die schöne Form des Pflanzenreichs beschreiben, bedienen wir uns einer ähnlichen Sprache. Die Niedlichkeit der Blumen, des Laubes, der Zweige der Bäume und der Stauden, sind Ausdrücke, welche man überall hören kann, und die uns immer Glauben an die Schönheit dieser Formen geben. Auf gleiche Weise bedienen wir uns derselben Sprache bey Formen des Schmuckes, welche Produkte der Kunst sind, um unsere Meinung von ihrer Schönheit dadurch auszudrücken. Die Niedlichkeit einer Guirlande, eines Feston's, einer Draperie, einer Säule oder einer Vase, sind Ausdrücke, die man allgemein gebraucht, und zwar gebraucht, den Grund un-

serer Bewunderung ihrer Form damit auszudrücken.

Es kann ferner bemerkt werden, daß wir uns bey der Vergleichung ähnlicher Formen, und wenn wir in Rücksicht ihrer Schönheit einen Ausspruch thun, derselben Sprache bedienen, und daß der Grund des Vorzugs, den wir der einen Form vor der andern geben, im Allgemeinen von dem grössern Ausdruck der Feinheit oder Niedlichkeit hergenommen ist. Wenn bey Vergleichung zweier Guirlanden, oder zweier Festonen oder irgend zweier anderen Formen, deren Zweck Verzierung ist, Jemand, der mit den Theorien der Philosophen nicht bekannt ist, um den Grund gefragt wird, warum er dieser und nicht der andern den Vorzug gebe, so wird er sehr bald antworten, weil diese niedlicher ist: aber er denkt niemals daran, irgend einen Umstand der Form an und für sich selbst als den Grund seiner Bewunderung anzugeben. Die mindeste Aufmerksamkeit auf die Sprache des gemeinen Lebens über Gegenstände der Art wird zur Gnüge beweisen, wie sehr der Ausdruck der Feinheit oder Niedlichkeit die Schönheit aller Verzierungsformen bestimmt. Auf gleiche Weise bedienen wir uns derselben Sprache, wenn wir

andern Menschen irgend eine schöne Form beschreiben, und diese Sprache wird nicht nur vollkommen verstanden, sondern sie giebt auch dem Andern unmittelbar den Begriff von der Schönheit dieser Form. Wenn wir die schönste Vase in Kunstausdrücken und nach den unterscheidenden Charakteren ihrer Form beschreiben wollten, so würde weiter Niemand als ein Künstler einen erträglichen Begrif von ihrer Form haben; aber wenn wir sie blos als ganz vorzüglich niedlich in allen ihren Theilen beschreiben wollten, so dünkt mich würde diese Beschreibung in Jedermann den Eindruck der Schönheit ihrer Form zurücklassen. Wenn daher eine ursprüngliche und unabhängige Schönheit in den Formen wäre, so würde die Beschreibung dieser Form allein hinreichend seyn, die Idee ihrer Schönheit zu geben, und der Umstand von ihrer Niedlichkeit oder Feinheit würde eben so wenig fähig seyn, diese Idee zu erwecken, als es der Umstand von ihrer Farbe ist.

Ich will ferner über diesen Gegenstand nur noch bemerken, daß die Sprache und Meinungen der Kinder und des gemeinen Volks mit dem Begriff einer ursprünglichen und nothwendigen Schönheit in gewissen besondern Formen nicht

besteht. Eine jede Form, welche Gegenstände auszeichnet, die sie lieben, oder woran sie Vergnügen finden, ist den Kindern schön: und sie und das gemeine Volk sind so weit entfernt, irgend einen Begriff von der abgezogenen Schönheit besonderer Formen zu haben, daß sie zwischen der Form und dem geformten Subiekt sehr selten einen Unterschied machen, oder daß sie bey demselben jemals eine andere Rührung fühlen, als welche ihnen der Ausdruck des Gegenstandes, der sich durch diese Form unterscheidet, gewährt. Wenn aber im Gegentheil in irgend einer besondern Form eine ursprüngliche und unabhängige Schönheit wäre, so würde der Vorzug dieser Form sowohl in der Sprache der Kinder, als auch in den Meinungen gemeiner erwachsener Menschen bald und zuverlässig bemerkt werden.

Da es aber offenbar ist, daß es keine Form giebt, welche ganz besonders und für sich allein schön ist, und da der allgemeine Sprachgebrauch bey gewundenen oder krummlinigten Formen diese Schönheit ihrem Ausdrucke der Feinheit und Niedlichkeit, und nicht der bloßen Beschaffenheit der Form an und für sich selbst, zuzuschreiben pflegt, so scheint es ausgemacht zu seyn, daß die Schönheit solcher Formen aus ihrem Ausdrucke

drucke, und nicht aus einer ursprünglichen Kraft derselben diese Rührung zu erregen, entspringt.

2. Wenn diese Ideenverbindung vernichtet wird, oder wenn gewundene oder krummlinigte Formen aufhören, Zärtlichkeit oder Niedlichkeit auszudrücken, so glaube ich wird man finden, daß sie auch aufhören, als schön empfunden zu werden. Die Quelle unserer Ideenverbindung von Niedlichkeit bey solchen Formen, entspringt wie ich oben bemerkt habe, aus unserer allgemeinen Erfahrung, daß Körper von dieser Gattung an solchen Formen kenntlich sind. Diese Ideenverbindung wird aber vernichtet, wenn man zugiebt oder annimmt, daß Körper von einer entgegengesetzten Art auch solche Formen haben können.

Der größere Theil schöner Formen in der Natur wird in dem Pflanzenreiche, in den Gestalten der Blumen, Blätter, Gesträuche, und in denjenigen, welche die jungen Zweige der Bäume annehmen, gefunden. Nach ihnen sind daher alle diejenigen Formen, welche die Künstler zur Verzierung und Eleganz anwendeten, gebildet worden; und wer sich die Mühe nehmen will, diese Verzierungsformen genauer zu betrachten, wird finden, daß die Formen solcher Vegetabilien, oder solcher Theile der Vegetabilien,

lien, welche durch ihre Bildung Niedlichkeit oder Zärtlichkeit anzeigen, ganz unverändert beibehalten worden sind.

Es giebt aber verschiedene Theile des Pflanzenreichs, welche diesen Charakter der Niedlichkeit nicht haben. Die Stängel einiger Gattungen der Blumen, fast alle Gesträuche, die Stämme und Aeste der Bäume, haben einen entgegengesetzten Charakter, und würden in der That ihren Zwecken nicht entsprechen, wenn sie ihn nicht hätten. An diesen Subiekten ist daher auch die gewundene oder schlangenlinigte Form sehr weit entfernt, um schön zu seyn, da sie ihren gewöhnlichen Ausdruck von Feinheit und Niedlichkeit nun nicht mehr hätte.

In der kleinen und schwächern Gattung von Blumen, wie zum Beispiel bei dem Veilchen, dem Tausendschönchen, dem Maiblümchen, gewährt die Biegung des Stengels eine sehr schöne Form, weil wir unmittelbar sehen, daß dieses eine Folge der Schwäche und Niedlichkeit der Blume ist. Bey der Rose im Gegentheil, bey der weissen Lilie und allem blühenden Strauchwerk, bey Pflanzen von größerer Stärke, halten wir dieselbe Form für einen Fehler, und sie leitet uns, anstatt uns die Idee von Schön-

heit,

heit, Feinheit, Niedlichkeit einzudrücken, zu dem Gedanken, daß sie die Einwirkung irgend einer Gewalt in diese Richtung gebeugt habe. Aber bey den jungen und schwachen Geschlechtern solcher Pflanzen ist diese Form wiederum schön, wenn wir nämlich sehen, daß sie die Folge der Feinheit ihrer Bildung, und des Uebergewichts, das die Schwere der Blume über den Stengel hat, ist. Auf gleiche Weise bildet die Biegung der jungen Zweige und schwächern Gattungen des Weinstocks oder des Epheu sehr schöne Formen. Hingegen in der Richtung der Stämme werden solche Formen als Fehler gefühlt, da sie nun nicht mehr der Ausdruck von Feinheit, sondern von angewandter Gewalt sind. Bey größern und stärkern Vegetabilien, zum Beispiel bey Bäumen, deren große Stärke wir kennen und voraussetzen, kann von dem Schönen nichts so weit entfernt seyn, als eine gewundene oder schlangenlinigte Form, die etwa der Stamm desselben angenommen hat. Die schöne Form solcher Gegenstände ist von einer so ganz verschiedenen Art, daß wir sie bloß in der Entgegengesetzten finden. In der Richtung der Aeste wird derselbe Charakter erwartet, und man würde einen ähnlichen Fehler empfinden, wenn

sie irgend eine regelmäsig gewundene oder krummlinigte Form annähmen. Nur wenn wir zu jungen Sprossen kommen, und nur in ihrem Kindesalter, im Frühling, sehen wir, daß die schlangenlinigte Form wiederum schön ist, weil wir nur alsdann bemerken, daß sie wirklich der Ausdruck von Zärtlichkeit und Niedlichkeit ist. Beobachtungen dieser Art kann sich ein Jeder selbst machen, und ich glaube, man wird finden, daß die gewundene oder schlangenlinigte Form nicht länger schön ist, als so lange sie einen gewissen Grad von Niedlichkeit oder Feinheit ausdrückt, und daß sie aufhört schön zu seyn, wenn sie Körper von einer andern Art annehmen.

Alle verschiedenen Körper, welche zu dem Mineralreiche gehören, zeichnen sich durch einen größern Grad von Härte und Festigkeit aus, als man bey jedem andern Producte der Natur findet. Diese Körper können eben durch verschiedene Bearbeitungen der Kunst in jede beliebige Form umgebildet werden; aber die Schönheit der schlangenlinigten Form geht in solchen Fällen verlohren, weil wir uns der Abwesenheit derjenigen Feinheit und Biegsamkeit bewußt sind, welche solche Formen im Allgemeinen begleitet. Es ist zum Beispiel möglich, die Windungen des

Epheu,

Epheu, die Ranken des Weinstocks, oder die schönen Krümmungen des Rosenstrauchs in Eisen oder jedem andern Metall nachzuahmen. Es ist auch möglich, solche Nachahmungen so vollkommen natürlich zu färben, daß man auf den ersten Anblick getäuscht wird. Wenn ich aber nicht irre, so ist die Schönheit der Formen in demselben Augenblicke vernichtet, in welchem unsere Täuschung aufhört, und es folgt, anstatt jener angenehmen Empfindung der Zärtlichkeit, welche die Niedlichkeit der Vegetabilien erregt, eine Empfindung von Misbehagen und Unzufriedenheit nach: von Misbehagen, wegen der Abwesenheit von derjenigen Feinheit und Weiche, die wir im Allgemeinen, sobald wir solche Formen erblicken, vermuthen, und von Unzufriedenheit, wegen unserer Ueberzeugung, daß hier Gewalt angewandt worden, den Gegenstand in so unnatürliche Richtungen zu zwingen. Wenn wir dieselbe Bemerkung weiter verfolgen, so dünkt mich, wird man im Allgemeinen finden, daß überall, wo die feinen Formen der Pflanzenwerke im Metall oder jeder andern harten und festen Materie nachgeahmt worden sind, der Charakter der Form verlohren geht, und daß wir uns, anstatt jener lebhaften Rührung des Schönen, welche

aus

uns die Originalformen gewähren, eines Gefühls von Unzufriedenheit bewußt sind, weil wir es zweckwidrig finden, solchen festen Substanzen einen Charakter zu geben, der ihnen nicht zukommt.

Es giebt aber ohne Zweifel Fälle, in welchen krummlinigte Formen in solchen Gegenständen schön sind. Ich glaube aber, daß dieses nur alsdann Statt findet, wenn solchen Substanzen eine Art von fremder Niedlichkeit gegeben, und folglich durch die Form derselbe Charakter beibehalten worden ist, den wir mit ihr in der wirklichen Natur verbanden. Diese Wirkung wird im Allgemeinen durch folgende Ursachen hervorgebracht:

1. Wenn die Quantität der Materie so gering ist, daß sie unser Gefühl von ihrer Stärke oder Dauerhaftigkeit übertrift, und

2. Wenn die Arbeit bis zur Täuschung fein und niedlich gebildet ist.

Ein Gitterwerk von Eisen, oder von irgend einem andern Metall, zum Beispiel, kann mit Gewalt in die vollkommenste Spiralform gedreht werden: aber die Ueberzeugung von Gewalt und Arbeit vernichtet in einem solchen Falle die Schönheit der ganzen Form. Denke dir dieses Gitterwerk in langen Stäben, wenn sie auch so schwach

als der Draht, dessen man sich zu musikalischen Instrumenten bedient, und so fein, als solche Drahtseiten sind, und die Form wird unmittelbar schön. Beuge dasselbe Gitter mit Gewalt in irgend eine krummlinigte Form; und die krumme Linie ist in diesem Falle nicht schön. Mache denselben Versuch mit einer Kette von Eisen oder von jedem andern Metall, welches einigermaßen nachgebend und biegsam ist, und von welchem wir wissen, daß es in eine andere Form zu bringen keine große Kraft erfordert, und man wird die krummen Linien, welche es nun macht, in Ansehung der Schönheit von jenen sehr verschieden finden. Die Nachahmung irgend einer Pflanzenform, zum Beispiel eines Weinstocks, einer Rose, in irgend einer Art von Metall, würde auf gleiche Weise, sey sie auch so vollkommen, als man sie nur irgend in der Natur findet, von der Schönheit sehr weit entfernt seyn. Die Nachahmung solcher Formen im Kleinen und in erhabener Arbeit, kann, wenn der Charakter der Substanz wegen der Verringerung ihrer Quantität einigermaßen vergessen worden ist, sehr oft schön seyn, und ist es wirklich oft ausserordentlich. Die Verzierungen einer Vase oder einer Urne, die im Allgemeinen in der Nachah-

mung von Formen aus dem Pflanzenreiche bestehen, sind sowohl wegen der Verringerung ihrer Größe, als auch wegen der Niedlichkeit ihrer Ausarbeitung schön. Wenn aber einer dieser beiden Umstände fehlte, wenn sie in ihren Bestandtheilen dick oder in ihrer Ausführung unvollkommen wären, so würde, glaub ich, ein verhältnismässiger Grad ihrer Schönheit verlohren gehen. Obschon keine von den Formen der grössern Vegetabilien schön ist, wenn sie in ihrer vollen Größe nachgeahmt werden, so können doch auf gleiche Weise manche der kleinern und feinern Pflanzen sehr gut nachgeahmt werden, weil solche Nachahmungen nicht nur eine kleine Quantität der Materie, sondern auch große Genauigkeit und Vollkommenheit der Kunst voraussetzen.

Dieselben Bemerkungen könnten auch auf die Verzierungen der Baukunst angewandt werden. Da diese Verzierungen nur aus einer sehr harten und dauerhaften Materie gemacht werden, so können sie in der That nur alsdenn schön seyn, wenn sie kleine Theile des Ganzen zu seyn scheinen. Die großen nothwendigen Theile eines jeden Gebäudes erfordern gerade und Winkellinien, weil wir in solchen Theilen den Ausdruck der

Dauerhaftigkeit und Stärke verlangen. Eine Art der Verzierung wird blos in den kleinen und feinen Theilen des Werks mit Schicklichkeit versucht: und überall, wo solche Verzierungen in ihrer Größe, in der Quantität der Masse, oder im Hervorragen ihrer Erhobenheit dasjenige Verhältniß überschreiten, von welchem wir erwarteten, daß es in Ansehen der Leichtigkeit oder Feinheit mit dem Ganzen des Gebäudes übereinstimmen sollte, so schützt sie die Nachahmung der schönsten Formen des Pflanzenreichs nicht vor dem Vorwurf der Plumpheit und Ungestaltheit. Mit gleicher Schicklichkeit könnte eine Balustrade in Wellenlienien angelegt werden, aber sie würde zuverlässig nicht schön seyn. Obgleich eine gewundene Säule dem Auge sehr angenehme Biegungen gewährt, so ist sie anerkanntermaßen doch nicht so schön, als eine gewöhnliche und regelmässige. Kurz, wenn die schlangenlinigte Form die einzige Form der Schönheit wäre, so könnte sie mit großer Schicklichkeit in eine Menge der Verzierungstheile der Baukunst eingeführt werden. Die Wahrheit aber, von der sich ein Jeder selbst überzeugen kann, daß nämlich solche Formen nur in denjenigen Theilen schön sind, in welchen die Quantität der Masse klein die Erhaben-

benheit gering, und die Ausarbeitung schöner und ausgesuchter ist, giebt uns zu der Meinung viele Veranlassung, daß solche Formen aufhören schön zu seyn, wenn die allgemeine Ideenverbindung, die wir bey ihnen haben, vernichtet wird.

Dieselben Grenzen scheinen die Schönheit derjenigen Formen zur Verzierung unserer Häuser, welche entweder aus Holz oder Gyps gemacht sind, zu umschränken. Jedermann muß an alten Häusern die vollendete Häßlichkeit derjenigen Figuren bemerkt haben, welche die Decken verzierten, und wenn man sie mit den Figuren der neuern Zeit vergleicht, so glaub' ich, daß der große Vorzug der Letztern in der größern Feinheit der Figuren sowohl, als auch in der größern Vollkommenheit der Ausführung besteht. In beiden sind Blumen und Laubwerk nachgeahmt: aber in der einen in voller Erhabenheit, und nach einem Maasstabe, der bisweilen grösser ist, als das Maas der Natur; in der andern, mit der schwächsten Erhabenheit und den feinsten Linien, welche die Verarbeitung des Stoffs zuläßt. Die Ausdrücke, mit welchen wir unsere Verachtung oder Bewunderung derselben beweisen, sind daher Schwere oder Leichtigkeit,

Ausdrücke, welche bey diesem Gegenstande mit den Ausdrücken Plumpheit oder Feinheit von gleicher Bedeutung sind. Die Stoffe und Gegenstände sind dieselben, und der Unterschied liegt nur in der größern Feinheit der Formen, und größern Genauigkeit der Ausarbeitung.

Es würde mich zu einer allzu langen Ausschweifung verleiten, wenn ich mich in eine genaue Zergliederung dieser Gegenstände einlassen wollte. Die Winke, die ich gegeben habe, können vielleicht den Leser leiten, sich durch seine eigene Beobachtung genug zu thun: daß die gewundene oder krummlinigte Form nur in denjenigen Gegenständen schön ist, welche sich durch Sanftheit oder Feinheit ihrer Bildung auszeichnen: daß sie in einer Masse von harter oder dauerhafter Natur im Allgemeinen aufhört, schön zu seyn: und daß es in denjenigen Fällen, wo man findet, daß sie in einer solchen schön ist, von einer fremden Feinheit (wenn ich sie so nennen darf) herkommt, welche hervorgebracht wird, wenn entweder die Quantität der darzu angewandten Materie so gering ist, daß sie unsere Meinung von ihrer Stärke oder Dauerhaftigkeit täuscht, oder wenn die Arbeit selbst so vortreflich ist, daß sie dem Gegenstande einen Charakter von Feinheit giebt,

der

der ihm eigentlich nicht zukommt. Wenn man auf diese Weise findet, daß die krummlinigte Form aufhört, schön zu seyn, wenn die Ideenverbindung vernichtet wird, so ist es ausgemacht, daß diese Schönheit nicht der Form selbst, sondern der Eigenschaft, deren Ausdruck sie ist, zugeschrieben werden muß.

3. Da die Schönheit der gewundenen oder krummlinigten Form also vernichtet wird, wenn die Ideenverbindungen von Zärtlichkeit, und von Feinheit, welche wir im Allgemeinen bey ihr haben, aufgelöst sind, so kann man auf gleiche Weise bemerken, daß alle andere Formen für schön gehalten, und als schön empfunden werden, wenn sie diesen Charakter oder diesen Ausdruck haben. Wenn es irgend eine Form, oder eine Gattung von Formen gäbe, welche vermöge der Einrichtung unserer Natur, unmittelbar und unabhängig von jeder Ideenverbindung fähig wäre, die Rührung des Schönen zu erregen, so ist es offenbar, daß über diesen Gegenstand nie Zweifel gewesen seyn könnte, und daß wir in jeder Klasse von Gegenständen eben so vermögend gewesen seyn müßten, die schöne Form zu bestimmen, als wir fähig sind, ihre Farbe oder ihren Geruch anzugeben. Es giebt also in

keiner Gattung von Gegenständen irgend eine solche beständige Form des Schönen; und Jedermann muß, ausser den verschiedenen Meinungen der verschiedenen Zeitalter und Nazionen über die Schönheit der Formen, in dem Lauffe seiner eigenen Erfahrung bemerkt haben, daß jede allgemeine Regel über diesen Gegenstand unzähligen Ausnahmen unterworfen ist, und daß es nicht eine einzige Form, oder keine einzige Gattung von Formen giebt, welche mit Ausschluß aller übrigen seine Bewunderung fordert oder erhält.

Daß daher auch winkligte Formen schön sind, wenn sie den Ausdruck von Feinheit, Zärtlichkeit, Niedlichkeit, oder andern solchen rührenden Eigenschaften haben, kann vielleicht aus der Betrachtung folgender Umstände erhellen.

In der Pflanzenwelt findet diese Regel bey weitem nicht überall Statt, ohnerachtet es im Allgemeinen wahr ist, daß gewundene Formen diejenigen sind, welche die jungen, schwachen oder feinen Pflanzen annehmen, und es giebt viele Beispiele ähnlicher Produkte, die sich durch Formen von einer winkligten Art auszeichnen. Es giebt folglich manche Fälle, in welchen diese Form als schön betrachtet wird, weil sie alsdann der Ausdruck derselben Eigenschaften ist, die im

Allge-

Allgemeinen durch Formen von der andern Gattung ausgedrückt werden. Die Myrrthe wird zum Beispiel für eine schöne Form gehalten, und doch ist der Wuchs ihres Stammes senkrecht, die Verbindung ihrer Aeste von regelmässigen und gleichen Winkeln und ihre Richtung in geraden oder Winkellinien. Die bekannte Feinheit und Zärtlichkeit dieses Gewächses, wenigstens in unserm Himmelsstrich, gilt also mehr als der allgemeine Ausdruck der Form, und giebt ihm dieselbe Schönheit, welche wir sonst nur im Allgemeinen in Formen von einer entgegengesetzten Gattung finden. Wie viel schöner ist der Rosenstock, wenn seine Knospen zu blühen beginnen, als nachher, wenn seine Blumen voll und in ihrer höchsten Vollkommenheit sind: und dennoch gewährt seine Form, in dieser ersten Lage, einen weit weniger gewundeneu Anblick, und ist aus geraden Linien und Winkeln weit mehr zusammen gesetzt, als nachher, wenn das Gewicht der Blumen die schwachen Zweige desselben hernieder drückt, und die leichtesten, gefälligsten und mannigfaltigsten Krümmungen umschreibt. Der Umstand von der Jugend desselben, ein Umstand, der in allen Fällen so rührend ist, die Zartheit seiner Blüthe, die durch die Sorgfalt,

welche die Natur anwendete, indem sie die Oeffnung der Knospe mit Blättern umgab, so schön ausgedrückt wird, hat in unsrer Einbildungskraft so sehr die Oberhand, daß wir in dieser Lage die Blume selbst mit grösserm Vergnügen betrachten, als nachher, wenn sie die allgemeinere Form der Niedlichkeit annimmt. Aus einem ähnlichen Grunde geschicht es, daß die Blätter der Vegetabilien eine sehr gewöhnliche und sehr schöne Verzierung bilden, ob sie sich gleich durch gewundene Formen weniger unterscheiden, als fast alle andere Theile der Pflanzen. Es giebt eine unendliche Menge schwächerer Pflanzen, und viele Arten der gemeinen Gräser, deren Formen ganz winkligt oder schieflinigt sind, und in deren Ganzen nicht eine einzige Krümmung vorkommt, deren Formen aber doch alle schön, und deren viele in verschiedenen Verzierungsformen mit ungemeiner Wirkung nachgeahmt worden sind, und zwar blos wegen der Feinheit und Niedlichkeit ihres Baues, welcher so sehr rührend ist, daß sie die Erregung eines Gefüls von Interesse und Zärtlichkeit, welches sonst im Allgemeinen blos Formen von der entgegengesetzten Art in uns erwecken, niemals verfehlen. Es giebt in der Pflanzenwelt wenig schönere Gegenstände als

der knotigte und winkligte Stamm der Balsam-staude, blos wegen ihrer besondern Durchsichtigkeit, die man ohne einen starken Eindruck von der Feinheit und Niedlichkeik der Pflanze unmöglich ansehen kann. Ein Jeder kann solche Beobachtungen in Rücksicht der Blumen oder Pflanzen für sich selbst weiter verfolgen. Es giebt vielleicht nicht ein einziges Individuum dieses Reichs, das nicht auch, wenn es wegen seiner Niedlichkeit oder Zärtlichkeit merkwürdig ist, in Ansehung seiner Form für schön gehalten wird, die Form sey nun gewunden oder winkligt.

Es verdient auch noch bemerkt zu werden, daß die Form der grossen wesentlichen Theile aller Vegetabilien, sie mögen stark oder niedlich seyn, genau dieselbe ist: der Wuchs des Stammes und die Richtung der Zweige, ist in beiden gleich, auch in beiden entweder in geraden oder winkligten Linien. Nur vorzüglich in den feinen Theilen desselben, in den jungen Zweigen und dem Laube weichen sie von dieser Form ab, und nehmen gewundene oder krummlinigte Richtungen an. Und wie ich schon oben bemerkt habe, blos in diesen Theilen entdecken wir schöne Formen. Hingegen in der Klasse schwacher oder niedlicher Pflanzen betrachten wir die Formen, die wir in der erstern nicht

achten, für schön, weil sie denjenigen Ausdruck haben, der blos in den entgegengesetzten Formen der andern gefunden wird. Dieselbe Form hat also nach der Verschiedenheit ihres Ausdrucks eine verschiedene Wirkung: und die geraden Linien und winkligten Zusammenfügungen, die in der Ulme und der Eiche vollkommen gleichgiltig sind, werden an den Pflanzen oder Blumen mit Vergnügen betrachtet, da wir überzeugt sind, daß sie von Zärtlichkeit und Niedlichkeit begleitet werden.

Man kann denselben Umstand in vielen von denjenigen Künsten, in welchen man vorzüglich auf Schönheit der Form hinarbeitet, bemerken. In jeder von denselben wird die Schönheit der Form hauptsächlich durch ihren Ausdruck von Niedlichkeit bestimmt; da aber in mancher von ihnen die krummlinigte Form nothwendiger Weise diese Eigenschaft weniger ausdrückt, als eine winklinigte, so ist sie folglich auch weniger schön.

In den Kunstwerken von Glas, zum Beyspiel, steht die große Schönheit der Form mit diesem Ausdruck in Verhältniß. Nichts ist weniger schön, als dickes und plumpes Glas, welches, durch seine große Quantität die Absicht zu haben scheint, seine Zerbrechlichkeit zu ersezzen.

zen. Nichts, im Gegentheil, ist im Allgemeinen schöner, als dünnes und durchsichtiges Glas, von welchem wir aus Erfahrung wissen, daß es das entschiedenste Muster von Feinheit, Niedlichkeit und Schwäche ist. An solchen Werken der Kunst können gewundene Linien nicht beobachtet werden, ohne zugleich nothwendiger Weise die Quantität und Dicke der Masse zu vermehren, und folglich die Feinheit und Durchsichtigkeit desselben zu vermindern. Solche Formen sind daher weniger schön, als diejenigen, welche aus geraderen und Winkellinien zusammengesetzt sind, indem diese größere Feinheit und Schwäche ausdrücken, da sie größere Durchsichtigkeit gestatten. Um nur ein ganz gemeines Beyspiel zu nehmen — der Fuß eines Weinglases könnte eben so leicht in schlangenlinigten oder gewundenen als winkligten Formen, in welchen wir ihn im Allgemeinen finden, gebildet werden, aber ich müßte mich sehr irren, wenn er alsdann ganz so schön seyn sollte, weil diese Linien denjenigen Schein von Feinheit der Oberfläche, oder Durchsichtigkeit der Materie zulassen, welcher durch ihre winkligten Abtheilungen erlangt wird. Auf gleiche Weise ist in einem Kronleuchter, einem der schönsten Productte dieser Kunst, alles winkligt. Die Form des Prisma, eine der regel-

mäßig-

mäßigsten winklichsten aller Formen, ist in demselben überall die herrschende, selbst die Festonen sind winkligt, und anstatt einer einzigen gewundenen oder Wellenlinie ist die ganze Oberfläche in tausend kleine Triangel gebrochen: jedoch ich glaube, daß Niemand die Schönheit desselben läugnen wird. Ein Kronleuchter im Gegentheil, der aus den schönsten krummen Linien zusammengesetzt, und dessen Oberfläche die flüssigsten und mannigfaltigsten Wellenlinien zeigte, würde nicht genau so schön seyn: weil die nothwendige Dicke, die diese krummen Linien dem Glase geben würden, in diesem Falle Stärke und Festigkeit anstatt der Feinheit und Niedlichkeit, ausdrükken, und jene feine Durchsichtigkeit, welche bey diesen Produckten der Kunst das unmittelbare Zeichen von Zärtlichkeit und Zerbrechlichkeit ist, gänzlich mindern würde.

Dieselbe Bemerkung kann auf die Kunstwerke von Stahl oder irgend einem andern Metall angewendet werden. Der größeste Ausdruck von Feinheit und Niedlichkeit, welchen eine Masse, die so hart ist, als der Stahl, annehmen kann, entspringt aus der Feinheit oder dem Glanz seiner Oberfläche. Sie fordert winkligte Formen, welche eine größere Vollkommenheit der Politur gestatten, oder doch wenigstens, indem sie sich

besser

besser ausbreiten, schöner sind, als Krümmungen, welche sowohl größere Solidität erfordern, als auch einen geringern Glanz haben. Ein Degengefäß oder eine Uhrkette sind unendlich feiner und schöner, wenn sie aus winkligten, als wenn sie aus krummen Formen zusammengesetzt sind. In den Formen, welche den Juwelen gegeben werden, ist dieselbe Regel im Allgemeinen die herrschende. Die Schönheit und Feinheit solcher Gegenstände besteht in ihrem Glanz. Die einzige Form, die daher in ihnen schön ist, ist die, in welcher sich dieser Glanz an vollkommsten entwickeln kann.

Es giebt keinen Gegenstand dieser Gattung, in welchem man für die Schönheit der Form im Allgemeinen mehr sorgt, und in welchem man sie auch in der That mehr findet, als in den verschiedenen Stücken des Hausgeräthes. Da solche Gegenstände immer aus einer und derselben Materie, aus hartem und dauerhaftem Holze zusammengesetzt sind, so gestatten sie in Ansehung der Feinheit und Niedlichkeit nur einen geringen Unterschied, aber in der Quantität, oder in der Form, welche diesem Stoffe gegeben wird, einem desto größern.

In Rücksicht der erstern, glaub' ich, ist alles Hausgeräth nach dem Verhältniß der Klein-

heit

heit der Quantität der Materie, aus welcher es gebildet, oder nach dem Verhältniß der Feinheit oder Niedlichkeit der einzelnen Theile desselben, schön. Starkes und plumpes Hausgeräth ist überall von geringem Werth, und gefällt nirgends, und ob wir gleich, wenn es blos auf Nutzen ankommt, Stärke und Plumpheit im Allgemeinen dulden, so sehen wir doch überall, wo wir Eleganz oder Schönheit erwarten, auf Feinheit und Niedlichkeit an demselben. Der Geschmack ist in Ansehung dieses Stücks von der Stärke zur Niedlichkeit übergegangen. Die ersten Stücke des Hausgeräthes sind in jedem Lande stark und von vieler Materie. Wenn der Geschmack sich verbessert, oder wenn man gefunden hat, daß man in diesen Gegenständen eben sowohl für die Schönheit, als für die Nützlichkeit Sorge tragen kann, so wird die Stärke und Dicke derselben nach und nach vermindert, bis er endlich nach successiven Verbesserungen auf der letzten Stuffe der Niedlichkeit oder wohl gar der Zerbrechlichkeit still steht, die entweder mit der Natur der Kunst oder mit der Dauer des Gegenstandes bestehen kann.

Bey diesem Fortgange des Geschmacks hat man entdeckt, daß überall wo das Materiale, dessen man sich bedient, hart und dauerhaft ist, die

die größeste Niedlichkeit, die den Formen gegeben werden kann, mehr in der Anwendung von geraden und winkligten, als in gewundenen oder Schlangenlinien besteht: und vornehmlich aus diesem Grunde hab' ich oben erwähnt, daß Krümmungen ohne eine verhältnißmäßige und sehr sichtbare Vermehrung der Dicke nicht angewendet werden können, und daß durch den Gebrauch derselben der Ausdruck der Niedlichkeit in hohem Grade vermindert wird.

Wer in Eines von jenen Büchern sehen will, die uns mit den Formen des Griechischen oder Römischen Hausgeräthes, in den Zeiten des gebildeten Geschmacks, bekannt gemacht haben, wird finden, daß die gewundene oder schlangenlinigte Form kaum in einem von ihnen beibehalten worden ist: und daß sich im Gegentheil die leichtesten und schönsten derselben fast allgemein durch gerade oder winkligte Linien, und durch die höchst mögliche Verminderung der Dicke, wie sie entweder mit der Schicklichkeit oder dem Gebrauche des Werks bestehen kann, auszeichnen. Was von dieser Gattung ist zum Beyspiel schöner, als die Form eines alten Dreifusses, aus den besten Perioden des Römischen Geschmacks? Die Füße werden gegen das Ende zu immer dünner und dünner, und laufen, je-

mehr sie sich ihm nähern, immer mehr und mehr zusammen, die Fläche der Tafel ist, genau in rechten Winkeln zu den Füßen, mit geringer Verzierung besetzt, und das Ganze scheint einen unvollendeten Triangel zu bilden, dessen Basis oben ist. Es ist in einem solchen Gegenstande kaum eine Möglichkeit, eine winkligtere Form zu erfinden, und doch kann keine vollendeter schön seyn: weil diese Form einen unmittelbaren Ausdruck der Niedlichkeit hat, denn fast eine jede andere, die man sich nur immer vorstellen kann: die Leichtigkeit des ganzen Gebäudes, das Verhältniß der Füße, die, jemehr sie zu dem Boden herab steigen, immer schwächer und schwächer werden, das Gegeneinanderneigen der Füße selbst, und die Basis, die in Rücksicht des obern Baues, einen verhältnißmäßig sehr engen Raum einnimmt, drücken nicht nur den höchstmöglichen Grad von Niedlichkeit aus, der mit der Bestimmung des Dreifußes bestehen kann, sondern sie dringen uns auch noch die Ueberzeugung von der Nothwendigkeit auf, sich ihm mit Zärtlichkeit zu nähern, und ihn mit Sanftheit zu behandeln, aus Furcht, seine leichte Festigkeit zu zerstöhren. Nach diesem schönen Modell, oder auch nach einigen andern, in welchen derselbe Grundsatz herrscht, wird daher auch der größere

Theil der schönsten Stücke des neuern Hausgeräthes nachgeahmt. Es ist die Form, die in dem Bau der Stühle, Tische, Sophas, Betten u. s. f. die herrschende ist, und diese so wohl ausgedrückte Niedlichkeit verbreitet über sie den größern Theil ihrer Schönheit. Die Anwendung von gewundenen oder Schlangenlinien, oder der allgemeinern Form der Schönheit, würde blos dazu dienen, ihre Wirkung zu vermindern, indem sie ihnen den Schein eines höhern Grades von Dicke ertheilte, und also, anstatt den Ausdruck, welcher die Ursache von dieser Wirkung ist, zu vermehren, ihn verminderte.

Der Leser wird bemerkt haben, daß ich in dem Laufe dieser Beobachtungen ganz und gar von der Voraussetzung ausging, daß es in der Wirklichkeit nur eine einzige Gattung gewundener oder krummlinigter Formen gebe, und daß ich meine Beobachtungen über ihre Schönheit auf diesen allgemeinen Charakter der Form einschränkte. Aber Jedermann weiß, daß bey solchen Formen eine große Mannigfaltigkeit Statt finden kann, und daß die Menge der verschiedenen Krümmungen, die man hervorbringen kann, fast unendlich ist. Wer sich nun also die Mühe nehmen will, diese Untersuchung weiter zu verfolgen, der wird, wie mich dünkt, sich über diesen Gegen-

stand leicht selbst überzeugen können, daß unter allen diesen Formen keine einzige ist, die unter allen Umständen und beständig schön wäre, daß dieselbe Krümmung, die in dem einen Falle schön ist, sehr oft in andern Fällen nicht schön ist, und daß in allen Fällen diejenige Krümmung die schönste ist, die den vollsten Ausdruck von Niedlichkeit und ruhiger Gemächlichkeit, in den Gegenstand legt, welcher sich durch sie auszeichnet. Da nun aber Formen dieser Gattung in der Natur ihrer Krümmungen eben so verschieden mannigfaltig sind, als in ihrer Anzahl, so wird er finden, daß dieselbe Abhängigkeit von ihren Ausdrücken fortdauert; daß dieselben Krümmungen oder Windungen, die in dem einen Gegenstande schön sind, im andern nicht schön sind; und daß, wenn die Menge der Windungen in irgend einem Gegenstande so groß ist, daß wir nun an ruhige Gemächlichkeit oder Leichtigkeit an demselben nicht mehr glauben können, der Gegenstand von diesem Augenblicke an unangenehm wird, und uns blos Gewaltthätigkeit oder Zwang ausdrückt.

Die Grenzen, die ich mir bey diesen Bemerkungen selbst vorschreiben mußte, nöthigen mich, in diesem so wie in andern Theilen derselben mehr auf diejenigen Erläuterungen Rücksicht zu nehmen,

men, die sich der Leser durch eigenes Nachdenken und Untersuchen selbst machen kann.

Wenn die Bemerkungen, die ich jetzt über die natürliche Schönheit der Formen, oder über diejenige Schönheit, welche aus der Betrachtung der Form an und für sich selbst entspringt, gemacht habe, richtig sind, so können wir uns vielleicht mit Zuverläßigkeit auf folgende Schlüsse über diesen Gegenstand stützen.

1. Daß die Schönheit solcher Formen aus den Eigenschaften der Feinheit, Niedlichkeit, oder ruhigen Gemächlichkeit, deren Ausdrücke sie sind, entspringt.

2. Daß in jedem Gegenstande diejenige Form, sie sey nun winkligt oder krummlinigt, welche diese Eigenschaften am besten ausdrückt, die schönste Form ist. Und daß

3. im Allgemeinen die krummlinigte oder gewundene Form, da sie am öftersten diese Eigenschaften ausdrückt, die schönste ist.

Auch können in Rücksicht derjenigen Künste, welche wir zur Nachahmung oder Erfindung der Verzierungsformen anwenden, folgende Bemerkungen nicht ohne Nutzen seyn.

1. Daß überall, wo natürliche Formen nachgeahmt werden, diejenigen die schönsten seyn

werden, welche den meisten Ausdruck von Feinheit und ruhiger Gemächlichkeit haben.

2. Daß überall, wo neue oder willkürliche Formen erfunden werden, diejenige Form die schönste seyn wird, welche aus den schönsten Linien, oder mit andern Worten, aus Linien, welche den angenehmsten Ausdruck haben, zusammengesetzt ist. Und daß

3. überall, wo der Gegenstand der Form von harter oder dauerhafter Natur ist, diejenige Form die schönste seyn wird, zu welcher die kleinste Quantität der Materie angewendet, und die größeste Feinheit der Ausarbeitung hervorgebracht wird.

Ich überlasse die Entscheidung der Wahrheit dieser Bemerkungen gänzlich der eigenen Beobachtung des Lesers. Ich muß nur noch anmerken, daß es in dem Verfolg dieser Untersuchung nothwendig ist, die Betrachtung jedes einzelnen Umstandes, der Zeichnung, der Bequemlichkeit, oder der Nützlichkeit zu übergehen, und die Formen bloß in demjenigen Lichte zu betrachten, in welchem sie sich den Augen darstellen, ohne weder auf ihren Urheber noch auch auf ihren Endzweck Rücksicht zu nehmen. Diese Rücksichten, wie ich in der Folge zeigen werde, sind der Grund von einer verschiedenen Gattung der Schönheit,

auf

auf welche die Grundsätze ihrer natürlichen Schönheit nicht anwendbar sind.

Ob ich nun aber gleich zu Schlüssen geleitet worden bin, welche von den Schlüssen Herrn Hogarths verschieden sind, so ist man es doch einem Werke eines so ungemeinen Genies zu bekennen schuldig, daß der Grundsatz, den er in seiner Zergliederung der Schönheit zu gründen versuchte, vielleicht unter allen der richtigste, und unter allen denjenigen, die in der Untersuchung der natürlichen Schönheit der Formen bis jetzt gegeben worden sind, der gegründetste ist. Die Beyspiele, die ich angeführt habe, und noch viele andere von derselben Gattung, die wahrscheinlich einem Jeden, der Beobachtungsgeist genug hat, aufstossen werden, scheinen mir sehr stark zu beweisen, daß der Grundsatz von der nothwendigen und vollendeten Schönheit der schlangenlinigten Formen bloß als ein allgemeiner Grundsatz betrachtet werden müsse, der vielen Ausnahmen unterworfen ist, und daß nicht nur diese Form deßwegen schön ist, weil sie das Zeichen von besondern interessanten und rührenden Eigenschaften ist, sondern daß auch Formen von der entgegengesetzten Gattung gleichfalls wirklich schön sind, wenn sie den Ausdruck derselben Eigenschaften besitzen.

Dritter Theil.

Von der Zusammensetzung der Formen.

I.

Die vorhergehenden Bemerkungen beziehen sich gänzlich auf einfache, oder auf solche Formen, die von einer einzigen Linie umschrieben werden. Es ist aber ganz augenscheinlich, daß es sehr wenig Formen von einer solchen Art giebt. In dem grössern Theile schöner Formen, man finde sie nun in der Natur oder in der Kunst, vereinigen sich Linien von verschiedenen Umschreibungen, und es wird in gewissen Vereinigungen dieser Linien, oder in der Hervorbringung einer zusammengesetzten Form Schönheit empfunden. Aber man darf nicht annehmen, daß diejenigen Grundsätze, welche die Schönheit einfacher Formen erklären, auch den Grund der besondern Schönheit, welche aus der Vereinigung solcher Formen in einer Zusammensetzung entspringt, angeben können.

Einfache Formen erkennt das Auge an der Einförmigkeit oder durchgängigen Gleichheit der Linie, von welcher sie umschrieben sind. Zusammengesetzte Formen zeichnen sich durch die Mischung der Aehnlichkeit und Unähnlichkeit dieser Linien, oder mit andern Worten, durch Einheit und Mannigfaltigkeit aus. Derselbe Grundsatz, der uns dahin leiten konnte, die Schönheit einfacher Formen irgend einer ursprünglichen Schönheit in den Formen selbst zuzuschreiben, leitet uns auch, die Schönheit zusammengesetzter Formen in irgend einer ursprünglichen unmittelbar rührenden Fähigkeit der Vereinigung von Einheit und Mannigfaltigkeit gegründet zu glauben.

Ich bin nicht geneigt darüber zu streiten, daß die Zusammensetzung von Einheit und Mannigfaltigkeit, vermöge der Einrichtung unserer Natur geschickt sey, in dem Sinne des Gesichts eine angenehme Empfindung zu erregen. Daß ferner diese Eigenschaften fähig sind uns sehr angenehme und sehr interessante Ausdrücke zu gewähren, und daß sie auf diese Weise als schön gefühlt werden, will ich mich bemühen, in dem nächsten Kapitel zu zeigen: daß aber die Vereinigung solcher materiellen Eigenschaften, die durch das Auge wahrgenommen werden, nicht an

und für sich selbst und wesentlich nothwendig schön sey, erhellt aus folgenden Betrachtungen, deren Erläuterung ich dem Leser selbst überlasse.

1. Wenn die Zusammensetzung von Einheit und Mannigfaltigkeit in den Formen an und für sich selbst schön wäre, so würde nothwendiger Weise folgen, daß in jedem Falle, wo diese Zusammensetzung gefunden wird, die Form schön seyn müsse. Der grössere Theil der Formen, sowohl in der Kunst als auch in der Natur, besitzt diese Vereinigung. Aber der größere Theil dieser Formen ist nicht schön.

2. Wenn man sagt, daß nicht die bloße Vereinigung der Einheit und Mannigfaltigkeit, sondern eine gewisse bestimmte Art der Vereinigung derselben, dasjenige sey, was in den Formen schön ist, so müßte diese Vereinigung in allen Fällen nothwendiger Weise schön seyn. In dieser Rücksicht müßte der einzige Unterschied zwischen den Formen entweder in der Anzahl oder in dem Grade ihrer einförmigen oder ihrer mannigfaltigen Theile bestehen. Man stelle sich irgend eine besondere oder gewisse Zusammensezzung dieser Theile vor, und man wird finden, daß diese Vereinigung von Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit von eigenthümlicher, nothwendiger Schönheit so weit entfernt ist, daß sie,

ohne

ohne ihre ganze Schönheit zu vernichten, nicht auf Gegenstände irgend einer verschiedenen Gattung ausgedehnt werden kann.

3. Wenn man ferner sagt, daß nicht irgend eine gewisse, sondern eine schickliche Zusammensetzung von Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit dasjenige sey, was in den Formen schön ist, so liegt es am Tage, daß diese Schicklichkeit nicht der Gegenstand unserer äussern Sinne ist, und daß iegliche Schönheit, die aus der Zusammensetzung dieser Eigenschaften entspringt, nicht den bloßen materiellen Eigenschaften allein, sondern irgend einem andern Grunde zugeschrieben werden muß.

II.

Wenn im Gegentheil der Grund, welcher von der natürlichen Schönheit der Formen, als Ausdrücke gewisser rührender oder interessanter Eigenschaften gegeben worden, richtig ist, so scheint es natürlich, wenn man annimmt, daß bey der Zusammensetzung der Formen einige Schicklichkeit aus der Zusammensetzung des Ausdrucks entspringt; daß, da die Linien durch verschiedene Charaktere unterschieden sind, diese Mischung verschiedener Linien, anstatt der Schönheit, Verwirrung hervorbringen; und daß die

Zusammensetzung der Formen nur alsdann schön seyn kann, wenn mitten unter dieser Mannigfaltigkeit dasselbe Verhältniß, dieselbe Bezüglichkeit beibehalten worden ist, welche in allen andern Fällen der Zusammensetzung erfordert wird. *)

Daß dieses aber wirklich der Fall, wird, ich glaub' es ganz sicher, aus folgender Betrachtung deutlich erhellten:

1. Ich glaube, man wird finden, daß die Vereinigung solcher Eigenschaften nur in jenen Fällen als schön empfunden wird, wo der Gegenstand selbst irgend einen bestimmten Ausdruck hat; und daß in denjenigen Gegenständen, in welchen kein solcher allgemeiner Ausdruck gefunden wird, in ihrer Zusammensetzung auch keine Schönheit erwartet werde.

In dem gegenwärtigen Falle verstehe ich unter Einheit und Mannigfaltigkeit abwechselnde Gleichheit und Ungleichheit der Form. Jedermann aber weiß, daß die bloße Vereinigung von Gleichheit und Ungleichheit nicht eine schöne Form ausmacht. Es ist schwer, in den Formen des Bodens, des Wassers, der Vegetabilien, der Verzierungen u. s. f. ein Beyspiel von einer

*) Erster Versuch, zweites Kapitel, dritter Abschnitt.

einer vollkommen einfachen Form, in welcher sich nicht Linien von verschiedenen Umschreibungen vereinigen, zu finden. Es ist aber augenscheinlich, daß solche Gegenstände nicht in so hohem Grade schön sind, und daß es, im Gegentheil, in einem jeden von ihnen Fälle giebt, wo diese Mischung blos Verwirrung ist, und in keiner Rücksicht als schön betrachtet werden kann.

Wenn wir ferner untersuchen, was wohl derjenige Umstand sey, welcher schöne Gegenstände dieser Art vor andern auszeichnet, so dünkt mich, wird man finden, daß dieses irgend ein bestimmter Charakter oder Ausdruck ist, den sie für uns haben, und daß wir, wenn wir diesen Ausdruck einmal bemerkt haben, unmittelbar unter den verschiedenen Theilen einen Bezug auf diesen allgemeinen Charakter suchen und erwarten.

Es ist zum Beispiel, ganz unmöglich, irgend eine Form des Bodens zu finden, die nicht zusammengesetzt, oder in welcher nicht verschiedene Formen vereinigt wären. Es giebt in einer grossen und weit ausgedehnten Landschaft wenig Plätze, in welchen wir irgend eine Schönheit in ihrer ursprünglichen Bildung empfinden: und wo, wir ja auf solche Plätze kommen, so

zeichnen

zeichnen sie sich immer durch einen hervorragenden Charakter aus, durch den Charakter von Grösse, Wildheit, Heiterkeit, Ruhe oder Melancholie. Sobald als dieser Eindruck auf uns gemacht ist, sobald als wir den Ausdruck der Szene fühlen, so empfinden wir auch unmittelbar, daß die verschiedenen Formen, aus welchen diese Gegend zusammengesetzt ist, mit diesem Charakter übereinstimmen, bemerken und bilden uns sehr oft unter diesen Theilen eine gegenseitige Entsprechung ein, und sagen daher, daß unter ihnen ein genaues Verhältniß, eine Harmonie Statt finde, daß die Natur sehr gütig gewesen sey, indem sie so verschiedene Umstände, zur Hervorbringung einer einzigen Wirkung, mit so vieler Schicklichkeit vereinigte. Wir machen uns damit ein Vergnügen, daß wir uns Verbesserungen der Szene denken, indem wir entweder einige Umstände, die ihr nicht entsprechen, aus ihr hinaus nehmen, oder einige neue, durch welche der allgemein herrschende Charakter der Gegend wirksamer unterstützt werden könnte, in sie hinein tragen. Aber alle diese Schönheit der Zusammensetzung würde nicht bemerkt worden seyn, wenn die Szene selbst nicht irgend einen bestimmten Charakter hätte; und alles, was wirdurch diese vorgestellten Verbes-

serungen zu bewerkstelligen suchen, indem wir entweder eine grössere Einförmigkeit beizubehalten, oder eine grössere Mannigfaltigkeit einzuführen wünschen, ist, ein vollkommneres Verhältniß unter den verschiedenen Theilen zu diesem besondern Charakter herzustellen.

So weiß Jedermann, daß bey der planmäsigen Bearbeitung eines Bodens die bloße Zusammensetzung gleicher und ungleicher Formen die Schönheit nicht ausmacht; daß irgend ein Charakter nothwendig ist, auf welchen wir die Beziehung der verschiedenen Theile zurück führen können; und daß überall, wo ein solcher Charakter nicht geschaffen werden kann, die Zusammensetzung selbst weiter nichts als Verwirrung ist. Wir urtheilen daher beständig nach diesen Grundsätzen über die Schönheit solcher Szenen. Wenn kein unterscheidbarer Charakter, kein allgemeiner Ausdruck da ist, der unserer Einbildungskraft den Schlüssel zu der Szene geben könnte, so fühlen wir alle die Schönheit nicht, welche etwan in ihrer Komposition ist, wenn uns gleich ihre Nettigkeit oder ihre fleissige Bearbeitung Vergnügen macht; und wir verlassen sie mit keinen andern Eindrucke, als mit Bedauern, daß so viel Arbeit und Aufwand an einen so verworrenen und undankbaren Gegenstand verschwendet worden ist.

Wenn die Szene im Gegentheil Ausdruck hat, wenn die allgemeine Form von der Beschaffenheit ist, daß sie irgend eine besondere Rührung in uns erregt, und wenn die verschiedenen Gegenstände dieser Wirkung entsprechen, oder sie wohl gar vergrössern, so schließen wir unmittelbar, daß die Zusammensetzung gut sey, und überlassen uns willig ihrem Einflusse. Wenn wir endlich mitten in einer solchen Szene Umstände finden, die keinen Bezug auf den allgemeinen Ausdruck haben, wenn Formen der Frölichkeit und der Betrübniß, der wahren Grösse und der Verzierung, der Rohheit und der Ruhe u. s. f. gänzlich ohne Aufmersamkeit auf eine bestimmte Wirkung untereinander gemengt sind, so wenden wir uns mit Unwillen von dieser Verwirrung, und machen den Schluß, daß die Zusammensetzung in ihrer ersten Grundanlage fehlerhaft ist. In allen Fällen dieser Art werden wir nur dann für die Schönheit einer Zusammensetzung empfindsam, wenn die Szene einen allgemeinen Charakter hat, auf welchen sich die verschiedenen Formen in der Zusammensezzung beziehen können; und bestimmen ihre Schönheit nach der Wirkung dieser Vereinigung, welche diesen allgemeinen Ausdruck unterstützt oder vermehrt. Dieselbe Bemerkung kann auch auf Wälder und Gewässer

angewen-

angewendet werden: doch ich verweiße zu einer weitläufigen Erläuterung dieser Bemerkung, in Rücksicht der verschiedenen Gegenstände der natürlichen Gegenden, auf Herrn Whately's vortrefliche Bemerkungen über die neuere Gartenkunst.

Wenn ferner die bloße Zusammensetzung von Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit zur Schönheit in der Pflanzenwelt hinlänglich wäre, so würde es fast unmöglich seyn, irgend ein Beispiel zu finden, wo eine Pflanzenform nicht schön seyn sollte. Aber Jedermann weiß, daß dieses nicht der Fall ist; und die geringste Aufmerksamkeit auf die Sprache des gemeinen Lebens wird beweisen, daß man an allen solchen Formen, welche schön sind, einen Charakter oder Ausdruck empfindet; und daß die Schönheit der Zusammensetzung von demselben Grundsatze bestimmt wird, der in Rücksicht der Zusammensetzung der Formen des Bodens unser Urtheil leitet. Die schönen Formen, welche wir selbst in diesem Reiche bemerken, die Formen, welche von Bildhauern zur Verschönerung oder Verzierung, von Mahlern zum Effekt einer Landschaft, von Dichtern zu einer Schilderung oder einem Gleichnisse gewählt werden, sind alles solche, die einen bestimmten Ausdruck oder eine gewisse

Ideenverbindung haben; ihre Schönheit wird im Allgemeinen durch Beiwörter ausgedrückt, welche diesen Charakter bezeichnen; und wenn wir um den Grund unserer Bewunderung gefragt werden, so geben wir unmittelbar diesen Ausdruck als einen Grund an, der uns für diejenige Schönheit, welche wir in demselben entdecken, vollkommene Genüge leistet. So bald als wir diesen Ausdruck in irgend einer Pflanzenform fühlen, so bemerken oder verlangen wir ein Verhältniß der verschiedenen Theile zu diesem besondern Charakter. Wenn dieses Verhältniß genau beobachtet worden ist, so fühlen wir unmittelbar, daß die Zusammensetzung der Form gut ist. Wir zeigen sie, als ein schönes Beispiel von den Wirkungen der Natur, wir sprechen von ihr als von einer Form, über welche die vollkommenste Harmonie und die glücklichste Zusammensetzung verbreitet ist. Wenn im Gegentheil die verschiedenen Theile dem allgemeinen Charakter nicht aogemessen zu seyn scheinen, wenn wir, anstatt einer Uebereinstimmung unter diesen Theilen, zur Unterstützung oder Vergrösserung des Ausdrucks, blos eine Mischung gleicher und ungleicher Theile erblicken, ohne daß einer dem andern entspreche, einer sich mit dem andern zu einer Wirkung verbinde; so verwerfen wir sie,

als eine verworrene und charakterlose Form, ohne Sinn und ohne Schönheit. Wenn die allgemeine Form keinen Ausdruck hat, so gehen wir auf gleiche Weise vor ihr vorüber, ohne auf sie zu merken, und mit der Ueberzeugung, daß da keine Schicklichkeit oder Schönheit in der Zusammensetzung seyn könne, wo kein Charakter ist, auf welchen sich das Verhältniß der verschiedenen Theile beziehen könne.

Es ist ferner zu bemerken, daß unter den verschiedenen Gattungen der Vegetabilien, welche Ausdruck besitzen, und folglich auch in der Zusammensetzung schöne Formen geben, nicht eine jede einzelne Pflanze diese Schönheit besitzt; und daß derselbe Grundsatz unsere Meinung von der Schönheit der Individuen bestärkt, welcher unsere Meinung von der Schönheit der verschiedenen Gattungen entscheidet. Die Eiche, die Myrrthe, die Thränenweide, der Weinstock, der Epheu, die Rose u. s. f. sind schöne Gattungen von Pflanzen: aber nicht jede Eiche, Myrrthe u. s. f. macht eine schöne Form. Die vielen physischen Ursachen, welche auf den Wuchs derselben Einfluß haben, haben ihn' auch auf ihren Ausdruck: und die Individuen werden nur dann als schön gefühlt, wenn sie den besondern Charakter der ganzen Gattung ohne fremde Einmischungen

besitzen. Wir werden daher beständig durch den besondern Umstand ihres Ausdrucks geleitet, wenn wir über ihre Schönheit ein Urtheil fällen. Wenn wir in einem dieser Umstände eine Ueberhäufung von Formen finden, welche von denjenigen, welche wir gewöhnlich antreffen, verschieden sind, so fühlen wir eine Art von Misbehagen, und gehen mit einem Grade von Unwillen vor ihnen vorbey, wenn sich auch an der Zusammensetzung noch so viel Feinheit und Mannigfaltigkeit findet. Wenn der unübereinstimmenden Theile wenige sind, so bedauern wir, daß der Zufall hier eine Mannigfaltigkeit hergeworfen, die so nachtheilig ist, und vergnügen uns selbst damit, daß wir uns in unserer Phantasie vorstellen, wie schön die Form seyn würde, wenn diese Theile nicht in ihr wären. Nur alsdann leistet uns die Schönheit der Form vollkommene Gnüge, wenn wir eine allgemeine Entsprechung der verschiedenen Theile zu dem Ganzen des Charakters entdecken, und wenn wir diese Einheit selbst unter allen Mannigfaltigkeiten der verschiedenen Theile beybehalten finden. Der große Vorzug der Produkte der Bildhauerkunst und Mahlerey vor ihren Originalen in der Natur, besteht gänzlich in der Macht, welche die Künstler haben, diese zufälligen Fehler zu verbessern, und jeden Umstand aus ihrem

Kunst-

Kunstwerke zu verbannen, welcher den allgemeinen Ausdruck des Gegenstandes oder der Form unterbrechen könnte, und den Charakter, welchen wir mit den Gegenständen in der wirklichen Natur verbunden haben, rein und ungemischt darzustellen.

Dieselbe Bemerkung ist für jegliche Gattung von künstlicher Form gültig; wenn wir sie aber weiter verfolgen wollten, so würde sie uns nothwendiger Weise zu einer sehr langen und, wie mich dünkt, zu einer sehr unnöthigen Untersuchung verleiten. Ich will in Rücksicht dieses Gegenstandes den Leser auf seine eigene Beobachtung verweisen, und ihn blos zu bedenken bitten, ob nicht, wenn die Zusammensetzung der Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit nothwendiger Weise schön wäre, jede Gattung vornehmlich von künstlichen Formen, schön gefunden werden würde: ob also nicht im Gegentheil die Schönheit der Zusammensetzung blos in jenen Gegenständen bemerkt wird, wo die Form an und für sich selbst einen Charakter oder Ausdruck hat, oder wo sie ihnen einen bestimmten Grundsatz giebt, auf welchen das Verhältniß der verschiedenen Theile bezogen werden kann; und ob man nicht allgemein über die Schönheit der Zusammensetzung nach der Wirkung dieses Zusam-

menstimmens der verschiedenen Theile zur Hervorbringung einer gewissen bestimmten Rührung entscheidet. Es ist vielleicht unnöthig anzumerken, daß es im Verfolg solcher Bemerkungen sehr gut gethan ist, wenn man jegliche Betrachtung über Zweck und Nützlichkeit übergeht, und daß zu solchen Versuchen Verzierungsformen, und diejenigen Formen, in welchen weiter nichts gesucht wird, als die bloße Hervorbringung der Schönheit, die bequemsten Gegenstände sind.

Ich bemerke nur noch, daß es natürlich ist, zu vermuthen, die Quelle der Schönheit zusammengesetzter Formen sey auch in der Sprache ausgedrückt; und, wenn Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit an und für sich selbst, und vermöge der Einrichtung unserer Natur schön sind, so könne man voraussetzen, daß solche Eigenschaften als der Grund ihrer Schönheit in der Sprache angedeutet seyn werden. Aber wenn ich mich nicht täusche, so ist dieses ganz und gar nicht der Fall. Wir sind bey einer Schilderung solcher Gegenstände niemals zufrieden, wenn sie blos durch solche Charaktere bezeichnet werden, und wenn uns Jemand irgend eine Form in solchen Ausdrücken beschreiben wollte, so würden wir in Rücksicht ihrer Schönheit in so großer Unwissenheit bleiben, als wir es vorher waren.

Ich

Ich glaube im Gegentheil, daß die beständige und natürliche Methode, die wir zur Erreichung unseres Endzwecks einschlagen, diese ist, daß wir fürs erste unsern Zuhörern eine Idee von dem Charakter oder den Ausdrucke der Form, die wir beschreiben wollen, beizubringen suchen, und nachdem wir ihnen diesen allgemeinen Begriff gegeben haben, uns auf die einzelne Zergliederung ihrer Zusammensetzung einlassen, und ihm begreiflich zu machen suchen, mit welcher großen Schicklichkeit und gegenseitigen Entsprechung die verschiedenen einzelnen Theile geordnet sind, um diesen charakteristischen Ausdruck beizubehalten und zu vergrößern; und wenn uns diese Schilderung glückt, so kann es nicht fehlen, daß wir nicht nur vollkommen verstanden werden, sondern auch denjenigen, welche uns hören, einen vollkommnen Glauben an die Vortreflichkeit und Schönheit der Zusammensetzung beibringen. Wenn die bloße Zusammensetzung von Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit, unabhängig von irgend einem Verhältniße zu dem Ausdrncke, schön wäre, so könnte dieser ganze Gang der Schilderung nie Statt finden, und wenn es dennoch geschähe, so könnte er nie einen Glauben an die Schönheit der Form bewirken.

2. Ich glaube, man wird finden, daß zu Formen von verschiedenem Charakter auch verschiedene Verhältniße der Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit erfordert werden; und daß der Grundsatz, nach welchem wir die Schönheit eines solchen Verhältnisses bestimmen, von seiner Uebereinstimmung mit der Natur der besondern Rührung, welche die Form selbst zu erregen geschickt ist, hergenommen wird. Jedermann weiß, daß gewisse Rührungen einen höhern Grad von Einförmigkeit, und andere wiederum einen höhern Grad von Mannigfaltigkeit in ihren Gegenständen erfordern: und vielleicht verlangen im Allgemeinen alle starke oder heftige Rührungen, und alle diejenigen, welche an das Schmerzhafte grenzen, Einförmigkeit oder Gleichheit, und alle schwache Rührungen, und alle diejenigen, welche wirklich Vergnügen machen, Mannigfaltigkeit oder Neuheit in ihren Gegenständen. Die Schönheit der Zusammensetzung scheint von dieser Einrichtung der Natur gänzlich abzuhängen; und unser Urtheil über diese Schönheit scheint in allen Fällen von der Harmonie der verschiedenen Theile der Zusammensetzung bestimmt zu werden, wodurch der besondere Ausdruck, durch welchen der Gegenstand selbst ausgezeichnet ist, beibehalten oder vermehrt wird.

In den Formen des Bodens, zum Beispiel, ist ganz augenscheinlich kein gewisses Verhältniß zwischen Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit, welches beständig und überall schön wäre. Derselbe Grad von Einförmigkeit, welcher in einer Szene der Größe oder Schwermuth sehr gefällt, würde in einer Szene der Heiterkeit oder unschuldiger Freude gar sehr auffallen, oder abgeschmakt seyn. Derselbe Grad von Mannigfaltigkeit, der in dieser Szene schön seyn würde, würde in andern elend seyn. Nach welcher Regel bestimmen wir also die Schönheit dieser Verhältnisse? Sicherlich nicht nach der Zusammensetzung an und für sich selbst, denn sonst müßte eine einmal festgesetzte Zusammensetzung beständig schön seyn: sondern nach dem Verhältniß dieser Zusammensetzung zu dem Ausdrucke oder dem Charakter der Szene: nach ihrer Uebereinstimmung mit der Forderung und Erwartung unsers Herzens, und nach ihrem Uebereinkommen mit demjenigen besondern Zustande der Aufmerksamkeit oder der Phantasie, welcher durch die Rührung, so diese Szene erregt, hervorgebracht wurde. Wenn nun aber diese Wirkung hervorgebracht wird, oder wenn das Verhältniß entweder der Einförmigkeit oder Mannigfaltigkeit der Natur dieser

Rührung entspricht, so schliessen wir, daß die Zusammensetzung gut ist. Wenn aber dieses Verhältniß verletzt wird, wenn mehr Einförmigkeit des Ausdrucks da ist, als nach unserer Meinung mit ihm bestehen kann, oder mehr Mannigfaltigkeit, als daß wir ihr ohne Verwirrung folgen können, so schließen wir, daß die Zusammensetzung fehlerhaft ist, und sprechen von ihr als einer albernen oder verworrenen. Sey auch die Anzahl der verschiedenen Charaktere, welche die Formen des Bodens besitzen, so groß, als sie wolle, so wird doch eine gleiche Anzahl von verschiedenen Verhältnissen in der Zusammensetzung derselben erfordert: und diese natürliche Bestimmung der Schönheit der Zusammensetzung ist so stark, daß wir sehr oft, nachdem wir die Zusammensetzung der einen Szene bewundert haben, wenige Minuten nachher in einer Zusammensetzung von ganz verschiedener Art eben so viel Schönheit finden, wenn sie eine Szene von einem entgegengesetzten Charakter gut auszeichnet.

„Der Styl eines jeden Theiles," sagt Whately am Schluß seiner Bemerkungen über den Boden, „muß dem Charakter des Ganzen ange„messen seyn; denn jedes Stück des Bodens „zeichnet

„zeichnet sich durch gewisse Eigenthümlichkeiten „aus: es ist entweder bescheiden oder kühn, „sanft oder wild, mit andern zusammenhängend, „oder für sich bestehend: und wenn ihm irgend „eine Verschiedenheit oder Mannigfaltigkeit auf„gedrungen wird, die mit diesen Eigenthümlich„keiten nicht übereinstimmt, so hat dieselbe wei„ter keine Wirkung, als daß sie eine Idee erwekt, „ohne eine andere zu erregen. Die Unschmakhaf„tigkeit einer Ebene wird durch einige wenige „zerstreute Hügelchen nicht weggeschaft: nur die „Fortsetzung eines unebenen Bodens kann die „Idee der Ungleichheit geben. Eine weite, tiefe „und steile Kluft, mitten unter einem Boden, „der sich sanft hebt und gemächlich herabsenkt, „scheint höchstens nur ein Stück, welches un„vollendet gelassen wurde, und welches noch ge„ebnet werden zu müßen scheint; sie ist darum „nicht natürlicher, weil sie rauher ist. Wieder„um ist eine kleine, feine, geglättete Form, mit„ten in einem rauhen und mißgestalteten Boden „im Allgemeinen um nichts besser, als ein Lap„pen, der an und für sich selbst unangenehm ist, „und die Szene entstellt, ob sie schon schöner ist, „als alles um sie her. Es könnten noch tausend „Beispiele hinzugefügt werden, welche alle be-

„weisen,

„weisen, daß der herrschenden Idee jeder einzelne „Theil untergeordnet seyn müsse, oder daß man „doch nur so wenig als möglich von ihr abgehen „dürfe; daß Alles, was sie etwa stören könnte, „aus der Zusammensetzung entfernt werden müs„se, und man den Character des Bodens nach „dem Charakter, welchen die Szene hat oder haben soll, durchgängig bilden müsse."

Nachdem er angemerkt, daß derselbe Grundsatz sich über das Verhältniß und über alle einzelne Theile erstrekt, bemerkt er, „daß der „Boden ohne Mannigfaltigkeit, oder selbst ohne „Kontrast selten schön ist: und daß alle Vorsicht, „die man hierbey zu nehmen hat, sich darauf „einschränkt, zu verhüten, daß Mannigfaltig„keit nicht in Unschicklichkeit und Kontrast nicht „in Widerspruch ausarte. In den Extremen „giebt uns die Natur einen unerschöpflichen „Schatz: und eine so eingeschränckte Mannig„faltigkeit, zerstöhrt mit nichten, sondern ver„mehrt die allgemeine Wirkung. Jeder beson„dere Theil macht einen besondern Eindruck: und „alle tragen dasselbe Gepräge, alle stimmen zu „demselben Zweck überein, und ein jeder ist eine „Nebenstütze für die herrschende Idee. — Ein „fleißiger Beobachter wird in jeder Form verschie-

„dene

„dene Umstände sehen, durch welche sie vor jeder „andern ausgezeichnet wird. Wenn die Szene „mild und ruhig ist, wird er in sie nur solche „stellen, welche nicht zu hart gegen sie abstechen, „und stuffenweise von der Aehnlichkeit abgehen. „In rauheren Gegenden wird die Aufeinander„folge weniger regelmäsig, und die Uebergänge „werden plötzlicher seyn. Der Charakter des „Platzes muß den Grad des Unterschiedes zwi„schen den neben einander stehenden Formen be„stimmen. — Eine Vereinigung der schönsten For„men in den glücklichsten Stellungen ist gleichgültig „und ohne Charakter, wenn sie nicht nach einem „Zweck, gewisse Rührungen hervor zu bringen, „gewählt und geordnet werden: ein gewisser „Geist der Pracht oder Einfalt, der Fröhlichkeit, „Ruhe, oder irgend ein anderer allgemeiner Cha„rakter muß das Ganze durchdringen. Gegen„stände, die an und für sich selbst angenehm „sind, müssen ausgeschlossen werden, wenn sie „diesem allgemeinen Charakter widersprechen; „diejenigen, welche blos gleichgiltig sind, müs„sen bisweilen denen, die mehr Charakter haben, „Platz machen: manche müssen oft eingeführt „werden, da sie doch kein anderes Verdienst, „als ihren Ausdruck, haben: und einige, die im

„Allge-

„Allgemeinen sogar unangenehm sind, können „bey Gelegenheit sich durch ihn empfehlen. „Selbst Unfruchtbarkeit kann in einem Platze, „welcher der Einsamkeit und Schwermuth geheiligt ist, ein annehmungswürdiger Umstand „seyn."

Da das große Geheimniß der Gartenkunst die treue Festhaltung des Charakters einer jeglichen Szene zu seyn scheint, so bestimmt derselbe Grundsatz unser Urtheil, in Absicht ihrer Schönheit: und wer Whately's vortrefliches Buch mit Aufmerksamkeit lesen will, wird finden, daß alle seine Regeln, in Rücksicht der Formen des Bodens, des Wassers, der Wälder, der Felsen und Gebäude, auf diesen leitenden Grundsatz zurückgeführt werden können; und daß sie weiter nichts sind, als Untersuchungen des Charakters dieser verschiedenen Formen, und Zurechtweisungen, wie sie in Szenen von verschiedenem Ausdruck anzuwenden sind.

Unser Urtheil über die Schönheit der Pflanzenformen scheint von demselben Grundsatze regiert zu werden. Viele von den Gattungen der Bäume haben einen bestimmten Charakter. Es giebt daher verschiedene Zusammensetzungen, welche in ihren Formen schön sind; und in einer jeden von

von ihnen ist nur diejenige Zusammensetzung schön, welche der Natur des Ausdrucks, den sie haben, oder der Rührung, welche sie erregen, entspricht. Der Charakter der Thränenweide, zum Beispiel, ist Schwermuth, der Birke und Espe, Frölichkeit: der Charakter der wilden Kastanie ist Feierlichkeit, der Eiche Majestät, der Eibe Traurigkeit. In jedem dieser Fälle ist die allgemeine Form oder die Zusammensetzung der Theile ganz und gar verschieden; aber alle von ihnen sind schön: und würde dieses Verhältniß in Ansehung der Zusammensetzung verändert, wollte die Thränenweide mit der Eiche einen gleichen Grad von Mannigfaltigkeit annehmen, oder die Eiche einen gleichen Grad von Einförmigkeit mit der Thränenweide zeigen, so würden wir dieses ohne Zweifel als einen Fehler empfinden, und schließen, daß durch diese Veränderung der Form die Schönheit des Charakters und der Komposition verlohren gegangen sey.

Auf diese Art also urtheilen wir über die Schönheit der Individnen in diesen verschiedenen Gattungen. Nicht alle diese Individuen sind schön; und nur dann erscheinen sie uns schön, wenn ihre Form ihrem Charakter vollkommen treu bleibt: wenn sie keinen höhern Grad entweder

von

von Einförmigkeit oder Mannigfaltigkeit annehmen, so erfolgt die besondere Rührung, welche ihr Ausdruck in unserer Seele erregt. Eine Eiche, die sich nicht in starken, kühnen und phantastischen Zweigen ausbreitet, eine Eibe, welche in kleinen, dünnen und mannigfaltigen Formen wächst, ein Ahorn und wilder Kastanien Baum, welcher nicht eine dunkle und solide Masse des Laubes annimmt, u. s. f. scheinen uns unvollkommene und häßliche Produkte. Sie scheinen nach einem Ausdruck zu streben, den sie nicht erreichen, und wir sagen daher von ihnen, es fehle ihnen Schönheit, weil sie nicht den Character ihrer Gattung haben.

Bey der Bildung schöner Grouppen ist dieselbe Anhänglichkeit an den Charakter nothwendig: und der Charakter der Grouppe mag seyn, welcher er will, so ist die eigentliche Grenze, welche der Mannigfaltigkeit vorgeschrieben ist, Entsprechung oder Uebereinstimmung in diesem Ausdruck. Der beständige Charakter der Bäume entspringt entweder aus ihrer Form, oder aus ihrer Farbe. Was die Form anlangt, so wird man nie finden, daß aus Formen von verschiedenem Charakter sich eine schöne Zusammensetzung vereinigen läßt. Eine Mischung, zum

Beispiel von den leichten und geraden Zweigen des Mandelbaums, und den hängenden Zweigen einer Weide, den schweren Aesten einer wilden Kastanie und den wilden Aermen der Eiche, würde eine völlige Verwirrung, und in einer jeden Szene, in welcher man Plan oder Zweck annehmen könnte, unerträglich seyn. Hingegen findet man, daß die Vermischung von Bäumen, die in ihren Formen einander entsprechen, und sich zur Hervorbringung eines Charakters vereinigen, schöne Grouppen bilden. Wir sprechen daher von ihnen, als solchen, die aus dieser Ursache schön sind: wenn wir sie in den Szenen der Natur antreffen, so freuen wir uns über das glückliche, obgleich zufällige Zusammenkommen, und sagen, daß sie von der Hand der Kunst nicht könnten besser zusammen gestellt worden seyn: wenn wir sie in Gegenden, die durch die Kunst verschönert worden, treffen, so loben wir den Geschmack des Künstlers, und sagen, daß die Zusammensetzung rein und harmonisch ist.

„Bäume, sagt Herr Whately, die nur in einem Umstande verschieden sind, es sey nun in „ihrer Gestalt, ihrem Grün, oder Wuchse, zeichnen sich schon hinlänglich aus, um Mannigfaltigkeit zu erzielen, wenn sie auch in allem Uebri-

„gen übereinstimmend sind; wenn sie in zweyen „oder dreien dieser Umstände verschieden sind, „so bilden sie einen Kontrast: sind sie es aber in „allen, so sind sie von entgegen gesetzter Natur, „und bilden nur selten ganz gute Gruppen. Im „Gegentheil diejenigen, welche von einem und „demselben Charakter, und bloß durch ein gewis„ses Charakteristisches Zeichen von einander un„terschieden sind, welches ihnen stark oder schwach „aufgedrückt ist, als zum Beyspiel eine junge „Buche und eine Birke, eine Akazie und ein Ler„chenbaum, welche alle, obwohl in verschiedenen „Graden, ihre Zweige abwärts hängen, formi„ren eine schöne Masse, in welcher Einheit ohne „Identität herrscht."

Wie sehr sich derselbe Grundsatz auf die Landschaftsmahlerey anwenden läßt, werden diejenigen gewiß bestimmen können, welche mit dieser Kunst bekannt sind.

Anstatt daß in allen verschiedenen Arten von Verzierungsformen irgend ein gewisses und bestimmtes Verhältniß der Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit schön seyn sollte, giebt es vielmehr so viele Mannigfaltigkeiten der schönen Zusammensetzung, als es Mannigfaltigkeiten in dem Charakter giebt; und die Regel, nach welcher

cher wir über diese Schönheit urtheilen, ist in einem jeglichen Falle, die Uebereinstimmung der Zusammensetzung mit dem Charakter, welchen die Form ausdrücken soll. Wollte man einer jeglichen Gattung von Verzierungsformen, den Formen des Glanzes, der Pracht, der Fröhlichkeit, der Niedlichkeit oder der Schwermuth dasselbe Verhältniß von einförmigen oder mannigfaltigen Theilen geben, so würde man gegen den allerersten Grundsatz der Zusammensetzung sündigen, und die Fehler würden selbst von demjenigen, der nie von einem Grundsatze der Zusammensetzung gehört hat, unmittelbar entdeckt werden. Unter vielen verschiedenen Arten von Verzierungsformen bedient man sich zum Beyspiel der schönen Form einer Vase, welche nun entweder prächtig, elegant, einfach, fröhlich oder schwermüthig seyn kann. Daher ist auch in allen diesen Fällen die Zusammensetzung verschieden. Ist sie bestimmt zu dem Ausdruck der Einfachheit, Pracht oder Schwermuth, so zeichnet sie sich durch ein größeres Verhältniß der Einförmigkeit aus, hingegen durch ein größeres Verhältniß der Mannigfaltigkeit, wenn sie zu dem Ausdruck von Eleganz oder Fröhlichkeit bestimmt ist. Wir bemerken auch augenblicklich, daß hier

in dieser verschiedenen Zusammensetzung Schicklichkeit und Schönheit ist; und würden wir gefragt, warum dieses sey, so würden wir alsbald antworten, weil diese Zusammensetzung mit dem besondern Charakter, den diese Form haben soll, übereinstimmt. Würde im Gegentheil dieses Verhältniß umgekehrt, hätte die Vase, die auf ein Grabmal bestimmt war, alle Mannigfaltigkeiten eines Bechers, und der letztere alle Einförmigkeit einer Todtenurne, so würden wir unmittelbar ein Gefühl von Unschicklichkeit und Häßlichkeit haben, und uns dieses Gefühl auch sehr leicht erklären können, indem wir sagen würden, die Zusammensetzung entspräche nicht dem Ausdrucke, den der Gegenstand haben soll.

Die Ordnungen der Architektur haben aus verschiedenen Ursachen, und vorzüglich, wie mich dünkt, wegen der verschiedenen Quantitäten der Materie in ihrem Gebälke, verschiedene Charakter. Die Toskanische Säule zeichnet sich durch ihren Ernst, die Dorische durch ihre Einfachheit, die Jonische durch ihre Eleganz, die Korinthische durch ihre Leichtigkeit und Heiterkeit aus. Ihre verschiedenen Verzierungen stimmen vollkommen mit diesen Charakteren überein. Verwechsle diese Verzierungen, gieb der Toskani-

kanischen das Korinthische Kapital, oder der Korinthischen das Toskanische, und Jedermann würde bey dieser unerwarteten Zusammensetzung nicht nur ein Mißbehagen, sondern auch ein Gefühl von Unschicklichkeit empfinden, weil man einem Gegenstande des Glanzes eine ernste oder nüchtere, oder einem Gegenstande der Ernsthaftigkeit eine reiche oder fröhliche Verzierung zueignete. Selbst in den gemeinsten aller Formen, in den Formen der Geräthschaft, ist derselbe Grundsatz augenscheinlich. Stühle, Tische, Spiegel, Leuchter u. s. f. können verschiedene Charakter haben: sie können entweder einfach, elegant, reich oder prächtig seyn. Ihr Charakter sey nun, welcher er wolle, so verlangen wir gegen seitige Entsprechung in ihrer Zusammensetzung. Dieselbe Anzal von einförmigen Theilen, welche in einer einfachen Form schön ist, ist in einer eleganten geschmacklos, und in einer reichen oder prächtigen niedrig. Dieselbe Mannigfaltigkeit in den Theilen, welche in einer Form des Glanzes oder der Pracht schön ist, ist für eine artige verworren, und närrisch in einer einfachen Form.

In allen diesen und tausend andern Fällen von derselben Art wird man finden, daß kein

gewisses Verhältniß der Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit nach unserm Gefühl beständig und unabänderlich schön ist: daß im Gegentheil überall, wo die Form entweder an und für sich selbst, oder wegen ihrer Lage, irgend einen gewissen und bestimmten Ausdruck hat, die Schönheit der Zusammensetzung aus ihrer Uebereinstimmung mit dem Ausdrucke entspringt: daß überall, wo die Formen in ihrem Charakter verschieden sind, eine verschiedene Zusammensetzung gebilligt wird, und daß man sagt, man billige diese verschiedene Zusammensetzung aus diesem Grunde.

Ich will zu diesen Winken über diesen Gegenstand nur noch hinzusetzen, daß die natürliche Sprache im gemeinen Leben durch diesen Grundsatz allgemein geleitet wird; und daß wir nie, wenn wir die Schilderung von der Vortrefflichkeit irgend einer Zusammensetzung versuchen, die besondern Verhältnisse der Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit, die in derselben herrschen, enthüllen, sondern nur zeigen, wie gut dieses Verhältniß mit dem Ausdrucke, durch welchen sich dieser Gegenstand schon an und für sich selbst auszeichnet, übereinstimmt.

Wenn die Erläuterungen, die ich jetzt gegeben habe, richtig sind, so werden wir Ursach haben, zu schließen, daß die bloße Zusammensetzung von Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit an und für sich selbst, oder nach einer ursprünglichen Einrichtung der Natur nicht schön ist; daß man sie nur in denjenigen Fällen als schön empfindet, wo sich die Form durch irgend einen Charakter oder Ausdruck auszeichnet; und daß die Schönheit der Zusammensetzung in einem jeglichen Falle aus ihrer Uebereinstimmung mit der Natur derjenigen Rührung, welche diesen Ausdruck zu erregen fähig ist, entspringt.

Diese Schlüsse scheinen in Ansehung der Zusammensetzung schöner Formen zu einer Regel zu leiten, welche von derjenigen, welche Herr Hogarth in seiner Zergliederung der Schönheit gegeben hat, gar sehr verschieden ist. „Der „richtige Weg, schöne, gefällige und angenehme „Formen zusammenzusetzen, ist, wenn wir in „der Mannigfaltigkeit der Linien, die zu ihren „Gestalten und Ausmessungen erforderlich sind, „eine sorgfältige Wahl anstellen, und sie aus „diesen fleissig gewählten Linien vollenden, dann „auch in den Stellungen, welche die eine gegen „die andere hat, auf allen verschiedenen Wegen,

„die man sich nur denken kann, für Mannigfal„tigkeit sorgt, und zu gleicher Zeit, wenn der „Gegenstand der Zusammensetzung eine solide „Figur ist, den Raum, der in diese Grenzen „eingeschlossen werden soll, genau und fleissig „erwägt, und, soviel als mit Schicklichkeit „möglich ist, zu vermannigfaltigen sucht.“

Ob ich schon mit großem Mißtrauen gegen mich selbst anderer Meinung, als Herr Hogarth, bin, so kann ich mir doch die Ueberzeugung nicht nehmen, daß, in so fern als wenigstens die natürliche Schönheit der Formen betrachtet wird, diese Regel in tausend Fällen befolgt werden kann, ohne daß nur irgend ein Grad der Schönheit hervorgebracht werde, daß, wenn die auszeichnende Form charakterlos oder gleichgiltig ist, alle die Mannigfaltigkeit bloß Verwirrung erzeugen würde: und daß sie, wenn sie bey Formen von verschiedenem Charakter oder Ausdruck angewandt wird, ein Gefühl von Unschicklichkeit, statt des Vergnügens erregen müßte.

Auf der andern Seite aber würde die Ansicht, unter welcher ich diesen Gegenstand gefaßt habe, in Rücksicht einer schönen Zusammensezzung, zu folgenden Regeln zu leiten scheinen:

1. Daß

1. Daß überall, wo man die Entwerffung einer schönen Form zur Absicht hat, irgend eine charackteristische oder ausdrucksvolle Form, als der Grund oder Gegenstand der Zusammensetzung gewählt werden muß.

2. Daß die Mannigfaltigkeit, sie bestehe nun in der Form, in der Menge oder dem Verhältniß der Theile, der besondern Natur dieses Ausdrucks, oder derjenigen Rührung, welche dieser Ausdruck in der Seele des Zuschauers zu erregen geschickt ist, angemessen seyn muß.

3. Formen dieser Art, sind entweder für sich bestehend, oder sich auf andere beziehend und von andern abhängig. Bey jeder von den unabhängigen Formen, steht der Charakter in der Willkühr des Künstlers; und diejenige wird immer die schönste seyn, in welcher dieser Charakter am besten beibehalten worden ist.

4. Im Gegentheil bey abhängigen Formen, oder bey denjenigen, welche zu besondern Szenen oder Situazionen bestimmt sind, muß der Charakter von dem Charakter der Szene oder der Situazion bestimmt werden. Und so wird denn diejenige Form in der Zusammensetzung die schönste seyn, welche in der Beziehung auf den

 allge-

allgemeinen Charakter die bestimmteste und feinste ist.

III.

Derselbe Grundsatz scheint sich auch über die Zusammensetzung der Farben zu erstrecken. Die bloße Vermischung der Farben ist nicht schön. Wir sagen, daß in den verschiedenen Farben, die auf dem Farbenbrete eines Malers, oder in einer Musterkarte durch einander gemischt sind, keine Schönheit ist, weil sich alle diese verschiedenen Farben auf nichts beziehen, oder weil sich unter ihnen kein Verhältniß zur Hervorbringung eines Ganzen findet. Was ist nun also das Verhältniß, die Bezüglichkeit, die zu einer schönen Zusammensetzung nothwendig ist? — Es besteht nicht in dem bloßen Verhältniß der Farben, denn wir finden, daß Farben von ganz verschiedenen Gattungen schöne Zusammensetzungen hervorbringen. Es giebt kein festgesetztes oder bestimmtes Verhältniß zwischen den verschiedenen Farben, welches nach unserer ursprünglichen Einrichtung schön wäre, denn bey verschiedenen Subjekten sind verschiedene Zusammensetzungen nothwendig. Ich glaube mit aller Bescheidenheit, daß das Verhältniß des

Ausdrucks der eigentliche Grund der Schönheit in Zusammensetzungen von Farben ist.

In Gegenden der Natur, zum Beispiel, sind die Farben ihrer großen Bestandtheile, des Bodens, der Wasser, Gebüsche, Felsen, Gebäude, sehr verschieden, und großer Mannigfaltigkeiten empfänglich. Wir suchen aber und verlangen in jeglicher Szene, die irgend einen Ausdruck hat, eine Einheit in dem Ausdruck dieser verschiedenen Farben. Wir finden daher in der Farbe der einzelnen Gegenstände in solchen Szenen oftmals Fehler, daß sie in Rücksicht des Ganzen der Szene zu reich, zu feierlich, oder zu heiter sind. Das lebhafte Grün zum Beyspiel, welches in einer lachenden Landschaft so angenehm ist, würde einer Szene der Schwermuth oder Verwüstung übel entsprechen. Das braune Heidekraut, welches mit Szenen der Traurigkeit oder Unfruchtbarkeit so vorzüglich harmonirt, würde in einer Landschaft der Freudigkeit unerträglich seyn. Die grauen Felsen, welche so viel Ehrwürdiges über ernste oder feierliche Szenen verbreiten, würden in Szenen des Schreckens nur eine schwache Wirkung haben. Der blaue und ruhige Strom, welcher dem einsamen Thale so viele Liebenswürdigkeit giebt,

giebt, würde in Szenen einer rohen oder wilden Majestät ganz übel angebracht scheinen. Bloß der weise Schaum und farbenloses Wasser eines Waldstroms sind der Wildheit dieses Ausdrucks angemessen.

Die ungemeine Verschiedenheit in den Farben der Bäume erfordert große Aufmerksamkeit, wenn man aus ihnen schöne Gruppen zusammensetzen will. Wenn man Eichen, Eiben, Birken, Tannen, Espen, Weiden u. s. f. ohne allen Unterschied durch einander mischen wollte, so würde Jedermann über die Unschicklichkeit dieser Zusammensetzung schreien, und sagen, daß hier kein Verhältniß, und kein Charakter beibehalten worden sey. Setze aber blos solche Bäume zusammen, welche sich durch Farbe von einem ähnlichen Charakter auszeichnen, so wird die Zusammensetzung schön seyn, und die Mannigfaltigkeit bloß zur Erhöhung und Verstärkung des Ausdrucks dienen. Würde aber eine andere Regel, als bloß die Regel ihres Ausdrucks befolgt; könnte wohl da die Wirkung dieselbe seyn?

Auch in den verschiedenen Erscheinungen der Bäume, in einem Dickicht, bedektem Gange, Allee, oder Wald, sind verschiedene Zusammensetzungen der Bäume nothwendig. Derselbe

Grad von Einförmigkeit der Farbe, der in einem Walde schön ist, ist in einem Dickicht oder in einer offenen Allee unangenehm; derselbe Grad von Mannigfaltigkeit, welcher in dieser schön ist, ist in der andern unangenehm. Auf welche Grundsätze soll man diese Verschiedenheit zurück führen, als auf die Verschiedenheiten des Charakters, wiefern Munterkeit und Heiterkeit dem einen, und Majestät und Feierlichkeit dem andern Gegenstande zukommt?

Die Szenen der Natur leiten oft ihren Charakter selbst von der Tageszeit her, in welcher man sie sieht, und von dem Anblick, auf welchen sie sich beziehen. Wie sehr aber die Schönheit der Zusammensetzung der Farben in solchen Szenen aus der Zusammensetzung ihres Ausdrucks entspringt, hat Herr Whately in folgenden Bemerkungen sehr schön erläutert.

„Einige Gattungen und Lagen der Gegen„stände sind an und für sich selbst geschickt, die „Eindrücke, welche die Haupttheile des Tages „charackterisiren, anzunehmen: ihr Glanz, ihre „nüchterne Prunklosigkeit, und andere Eigenschaf„ten erhöhen oder vermindern ihre Wirkung auf „mancherley Weise. Die Erwägung dieses Um„standes leitet auch die Wahl unter ihren Neben-

zügen:

„zügen: und vermittelst einer überdachten Zu-
„sammenstellung und Ordnung solcher Gegen-
„stände, die zu diesem Zwecke geschickt sind,
„kann der Geist des Morgens, die Heftigkeit
„des Mittags oder der gemäsigte Charakter des
„Abends, durch Anpassung der Szene auf die
„Tageszeit, erhöht oder verbessert werden.“

„Am *Morgen* mindert die Frische der Luft
„die Kraft des Sonnenstrals, und ihr Glanz ist
„frey von Verblendung: die glänzendsten Gegen-
„stände beleidigen nicht das Auge, und geben nicht
„die Idee der äusserlichen Hitze; sondern sie ent-
„sprechen dem Schimmer des Thaues, der über
„die ganze Erde verbreitet, und der Heiterkeit,
„die über das ganze Antliz der Schöpfung ge-
„gossen ist. Es können mannigfaltige Gebäude
„aufgeführt werden, den Anblick zu beleben,
„ihre Farbe kann das reinste Weiß seyn, ohne
„von ihnen zu befürchten, daß sie uns blenden,
„wenn sie auch gegen den Aufgang der Sonne
„gerichtet sind: und diejenigen, deren Aussicht auf
„andere Gegenden geht, sollten so erfunden wer-
„den, daß ihre Thürmchens, ihre Giebel oder
„andere Spitzen den Blick der Strahlen auffasseten,
„und zur Erleuchtung der Szene beitrügen. Die
„Bäume müssen im Allgemeinen von dem hellsten

Grün

„Grün, und so geordnet seyn, daß sie durch die „Länge ihres Schattens nicht die Landschaft verdunkeln. Lebhaftigkeit in den Strömen und „Durchsichtigkeit in den Teichen sind in diesem „Zeitraume des Tages von grösserer Beträchtlichkeit, als in jedem andern; und eine freye Offenheit ist gemeiniglich angenehmer, sowohl „wegen der Wirkung der einzelnen Gegenstände, „als auch wegen des allgemeinen Charakters „der Szene.“

„Am Mittage sollte man jedes bequeme „Mittel anwenden, die Heftigkeit der Tageszeit „zu mildern: die Schatten sind verkürzt, sie „müssen also dick seyn, aber offene Anpflanzungen haben im Allgemeinen vor geschlossenen „Verdeckungen den Vorzug: sie gewähren der „Luft den Durchzug, oder doch wenigstens Freiheit, zu wehen, ihr Schatten giebt ein angenehmes „Klima, und nicht nur eine Zuflucht vor der „Hitze. Selbst Wäldchen in einer Entfernung „führen uns die Idee der Wirkung zu, die sie „auf dem Platze realisiren, und vermehren durch „die Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungen die „angenehmen Empfindungen, welche auch die bloße „Vorstellung des Schutzes gegen die Heftigkeit „der Witterung erregt: Grotten, Höhlen und

„Zellen

„Zellen sind aus demselben Grunde in verle ʒ.
„nen Zufluchtsörtern angenehme Gegenstände:
„und wenn auch gleich die Kälte in ihnen kaum
„erträglich ist, so erquickt unser Auge doch schon der
„bloße Anblick derselben, indem er eine lebhafte
„Idee von Kühle verursacht. Andere Gebäude
„müssen im Allgemeinen in Schatten gesetzt wer-
„den, daß durch ihn der Glanz ihres Zurückstrah-
„lens verdunkelt werde. Große, weitausgebrei-
„tete Seen sind daher zu blendend; doch ein brei-
„ter Fluß, der sich sanft bewegt, und zum Theil
„mit Schatten verdunkelt ist, ist sehr erfrischend,
„und vielleicht mehr, als ein kleiner Bach, da
„die Lebhaftigkeit des Letztern vielmehr die Ruhe
„stöhrt, die im Allgemeinen am Mittage herrscht:
„jedes Säuseln der Luft schweigt: der Abstrahl
„eines Espenlaubes zittert kaum über dem Was-
„ser: die Thiere lassen das Suchen der Nahrung,
„und die Menschen hören von ihrer Arbeit auf:
„die Dünste im Haupt scheinen alle Fähigkeiten
„der Seele, und alle handelnden Kräfte des Kör-
„pers zu unterdrücken: und jede nur etwas leb-
„hafte Bewegung beunruhigt die Mattigkeit,
„in deren Pflege wir dann ein Vergnügen
„finden."

„Am

„Am Abend verlischt aller Glanz: keine Ge-
„bäude schimmern, kein Wasser blendet, die
„Ruhe des Teiches entspricht der Stille der Zeit,
„das Licht verweilt noch, und längert die Dauer
„des Tages. Die offene Fläche eines Bachs hat
„eine ähnliche, obgleich schwächere Wirkung,
„und ein ausgebreiteter Fluß fängt auf der gan-
„zen Länge seines Laufes die letzten Strahlen der
„Sonne auf, die Landschaft zu verschönern.
„Aber ein wilder Strom stimmt mit der Ruhe
„des Abends nicht so überein, als ein Teich:
„und alle andere Gegenstände sollten im All-
„gemeinen der Stimmung der Zeit entsprechen:
„Gebäude von einer dunkeln Farbe schicken sich
„am besten zu ihr. Dann kann kein Kontrast
„von Schatten und Licht hervor gebracht wer-
„den: doch wenn die Pflanzungen, welche ihrer
„Lage nach zuerst verdunkelt werden müssen, von
„dem tiefsten Grün sind, wenn die Gebäude, die
„gegen Westen sehen, von heller Farbe sind, wenn
„die Einrichtung der grossen freien Rasenplätze
„und des Wassers zu demselben Zwecke geschickt
„gemacht ist, so wird man eine Mannigfaltigkeit
„der Dinten behalten, wenn die größern Wirkun-
„gen schon lange erstorben sind.“

Es giebt wenige Gegenstände, in welchen die Schönheit oder Häßlichkeit der Zusammensetzung der Farben, auffallender wäre, oder doch wenigstens mehr bemerkt würde, als in den Kleidungsstücken. Folgende Winke können vielleicht dem Leser zeigen, wie sehr auch ihre Schönheit von dem Ausdrucke abhängig ist:

1. Es kann bemerkt werden, daß keine Kleidung schön ist, über welche nicht irgend eine leitende oder herrschende Farbe verbreitet, oder in welcher, wenn ich mich dieses Ausdrucks bedienen darf, nicht eine gewisse Einheit der Farbe ist. Eine Kleidung, zu welcher verschiedene Farben in gleichen Quantitäten angewendet wären, in welchen die eine Hälfte des Körpers sich durch diese, und die andere durch jene Farbe auszeichnete, oder in welcher jedes besondere Glied besonders gefärbt wäre, würde anstatt schön, lächerlich seyn. Quacksalber sind daher auf diese Art gekleidet, und sie verfehlen nie die Wirkung, welche sie durch ihre Kleidung beabsichtigen, nämlich, die Freude und das Gelächter des gemeinen Volks zu erregen.

2. Keine Kleidung wird jemals für schön befunden, in welcher die herrschende Farbe nicht einen angenehmen oder rührenden Ausdruck hat.

Es

Es giebt zwar viele verschiedene Farben, die zur Alltagskleidung gewählt werden, die an und für sich selbst keinen Charakter oder Ausdruck haben, und die aus keiner andern Ursache gewählt worden sind, als weil sie den besondern Beschäftigungen oder Vergnügungen, mit welchen wir umgeben sind, entsprechen. Eine solche Kleidung hat daher keine Schönheit. Wenn wir sagen, daß es eine gewöhnliche oder schickliche Farbe ist, so geben wir ihr allen Beifall, zu welchem sie berechtigt ist. Im Gegentheil aber giebt es verschiedene Farben, welche wegen besonderer Ideenverbindungen einen Ausdruck haben, da sie entweder fröhlich oder niedlich, reich, ernst oder schwermüthig sind. Und dieß sind immer die Farben, die man zu demjenigen gewöhnlich wählt, was man eigentlich ein Kleid nennt, oder zu derjenigen Gattung von Anzuge, wodurch man etwas mehr als bloßen Anstand oder Schicklichkeit beabsichtigt. Wenn wir daher von einem solchen Kleide sprechen, so beschreiben wir seine Schönheit im Allgemeinen durch seinen Charakter, durch seine Niedlichkeit oder Reichheit, Heiterkeit oder Pracht, oder mit andern Worten, durch den angenehmen oder rührenden Ausdruck, wodurch es sich auszeichnet. Wir würden eine

gleiche Unschicklichkeit darinn finden, wenn ein Mensch sich ein prächtig seyn sollendes Staatskleid blos nach dem Gesichtspunkte der Anständigkeit wählte, oder wenn er bey einem Alltagskleide auf lachende Fröhlichkeit, Glanz oder Niedlichkeit sähe.

Diese Verschiedenheit des Ausdrucks macht den einzigen Unterschied aus, welcher zwischen den Farben, die zu einem gewöhnlichen, und zwischen jenen, die zu einem Staatsanzuge schicklich sind, zu seyn scheint. Aber ausser diesem ist noch Etwas, das die Schönheit der herrschenden Farbe ausmacht: ihr Verhältniß zu dem Charakter oder der Lage der Person, welche sie trägt. Dieselbe Farbe, die in dem Anzuge eines Prinzen schön seyn würde, würde in dem Anzuge eines Bauers lächerlich seyn. In der Kleidung der Jugend erwarten wir heitere Farben, und nüchterne und gemäsigte in dem Anzuge des Alters. Wir fühlen in den frölichen Farben einer Hochzeit, und in den schwermüthigen der Trauer viel Schicklichkeit. Es giebt ferner eine Schicklichkeit des Verhältnisses zwischen den Farben, welche die Kleidung gewisser Situationen auszeichnen, und diesen Situationen selbst; eine Schicklichkeit, die wir ohne einen gewissen Grad des

Schmer-

Schmerzes nie verlezt sehen können. Aber ausser allem diesem giebt es noch ein Verhältniß von einer weit feinern Art: zwischen den Farben der Kleidung und dem Charakter, wodurch sich die Miene der Person, welche sie trägt, vor Andern auszeichnet; dieses Verhältniß, worauf man wenig aufmersam ist, macht eines der wichtigsten Stücke in der Zusammensetzung der Kleidung aus, und welches niemals beobachtet oder verletzt worden ist, ohne die Schönheit der Person, welche diese Kleidung trägt, zu erhöhen oder zu erniedrigen. So|wie im Allgemeinen die Schönheit der Kleidung von der herrschenden Farbe abhängt, die sich durch einen angenehmen oder rührenden Ausdruck auszeichnet; so hängt die Schönheit der Kleidung in einer besondern Lage, oder bey einem besondern Charakter, von diesem Ausdruck ab, wenn er diesem Charakter oder dieser Lage angemessen ist.

3. Keine Kleidung wird für schön gehalten, in welcher die Zusammensetzung der Nebenfarben dem besondern Ausdrucke der herrschenden Farbe nicht angemessen ist. Jedermann weiß, daß die bloße Zusammenhäufung verschiedener Farben, ohne Rücksicht auf die allgemeine Farbe der Kleidung, durchgängig als ein Merkmal von

 Unwis-

Unwissenheit und Pöbelhaftigkeit angesehen wird, daß im Gegentheile harmonische Wahl dieser Farben für das große Kriterium des Geschmacks in dieser Art von Zusammensetzung gilt. Wenn ihr daher fragt, warum sich in einem gewissen, bestimmten Falle, gewisse Farben zu der Kleidung nicht schicken, so wird man euch sagen, daß sie für die herrschende Farbe entweder zu glänzend, zu feierlich, zu frölich oder zu delikat sind: oder mit andern Worten, daß sie mit dem Ausdrucke der ganzen Kleidung nicht harmoniren, und die Zusammensetzung aus dieser Ursache nicht schön ist. Wo man also in diesem Stücke sagt, daß sich gewisse Farben schicken oder nicht schicken, so glaub ich, meint oder fühlt man damit, daß ihre Ausdrücke entweder mit einander übereinstimmen oder nicht.

Aus derselben Ursache gestatten verschiedene Farben in der Kleidung verschiedene Grade der Mannigfaltigkeit in der Zusammensetzung der untergeordneten Farben. Reiche Farben gestatten wenig Mannigfaltigkeit. Ernste oder schwermüthige Farben noch weniger. Delikate Farben gestatten mehr Kontrast als Mannigfaltigkeit. Heitere oder fröliche Farben fordern ein grosses Verhältniß der Mannigfaltigkeit. In allen die-

diesen Fällen ist dasjenige Verhältniß das schöne, welches mit der besondern Natur der Rührung, so die herrschende Farbe erregt, harmonirt. Starke Rührungen, und Rührungen, welche an das Schmerzhafte grenzen, verlangen Einförmigkeit in ihren Gegenständen. Reiche, oder prächtige, oder traurige Kleidungen fordern also ein großes Verhältniß von Einförmigkeit in der Farbe. Schwache Rührungen müssen unterstützt und belebt werden. Kleidungen von einem sanften oder zärtlichen Charakter werden also durch Kontrast am besten gehoben. Rührungen, welche dem Vergnügen eigen sind, fordern Mannigfaltigkeit in ihren Gegenständen. Kleider von einem heitern Charakter gestatten also ein grösseres Verhältniß der Mannigfaltigkeit, als alle andere.

Diese wenigen Winke (und der Gegenstand verdient ihrer nicht mehr) können vielleicht den Leser zu dem Schlusse leiten, daß die Schönheit der Kleidung (in so fern sie sich auf die Zusammensetzung der Farben bezieht) von der Einheit des Ausdrucks abhängt: und daß der Geschmack in dieser Rücksicht in der genauen Wahrnehmung der Ausdrücke der Farben, und in dem Bezug sowohl gegen einander selbst, als auch auf den

Charakter oder die Situation der Person, für welche sie bestimmt sind, besteht.

Es giebt aber einen Gegenstand, in welchem einige Aufmerksamkeit auf diese Grundsätze vielleicht keine unbedeutende Wirkung hervorbringen könnte: ich meyne die dramatische Vorstellung. Jedermann hat die Unschicklichkeit des größern Theiles der Kleidungen bemerkt, welche auf der Bühne gesehen werden; die Zusammenschmelzung einer reichen und lächerlichen, lustigen und ernsthaften Draperie in derselben Vorstellung; die Vernachlässigung einer jeden Art von gegenseitiger Entsprechung zwischen dem Kleide und dem Charakter, welchen sie bezeichnet; Komödie und Tragödie in dieselben Farben gekleidet; und anstatt eines Verhältnisses unter den verschiedenen Kleidern von derselben Vorstellung, oder einiger Uebereinstimmung mit dem Charakter dieser Vorstellung, jede besondere Kleidung mit der andern in Streit, und die Wahl einer jeden von ihnen dem Eigensinn oder der Eitelkeit des Akteurs überlassen. Wenn wir anstatt dessen in einem jeden unterscheidenden Charakter einige Uebereinstimmung zwischen dem Ausdrucke der Kleidung und der Natur dieses Charakters fänden; wenn verschiedene Alter, Professionen und

Situ-

Situationen mit eben der Rücksicht auf Schicklichkeit, die wir im wirklichen Leben erwarten, angezogen wären; wenn das Ganze der Kleidungen in jeder besondern Vorstellung einiges Verhältniß zu dem Charakter dieser Vorstellung, und zu der Rührung, welche sie in unserer Seele zu erregen bestimmt ist, hätte; wenn kein größerer Grad von Mannigfaltigkeit in dieser Rücksicht gestattet würde, als mit dieser Einheit des Ausdrucks bestehen könnte; und wenn man sich das Ganze so vorstellte, als ob man in denjenigen Szenen, wo sich eine gewisse Anzahl von Personen versammelt, eine schöne Masse oder Grouppe von Farben zusammensetzen wollte; so würde man, dünkt mich, die Wirkung einer Kunst verstärken, welche die Fähigkeit hat, wenigstens eins der wirksamsten Mittel zu werden, die Tugend zu erhöhen und Kenntnisse zu verbreiten.

Ob aber die Grundsätze, die ich nun erläutert habe, nicht auf dasjenige, was man die Farbengebung in der Geschichtsmahlerey nennt, angewendet werden können; ob nicht die Schönheit der herrschenden Farbe von der Uebereinstimmung ihres Ausdrucks mit dem besondern Ausdrucke oder Charakter, welcher die Szene auszeichnet, abhänge, und ob die Schönheit der

Zusammensetzung der untergeordneten Farben nicht durch ihre Wirkung in der Beybehaltung dieser Einheit des Ausdrucks bestimmt werde, will ich denjenigen, die größere Kenntniß in der Kunst haben, und mit den Beyspielen, durch welche die Wahrheit dieser Bemerkungen untersucht werden kann, besser bekannt sind, zur Entscheidung überlassen.

Zweiter Abschnitt.

Von der relativen Schönheit der Formen.

Außer jenen Eigenschaften, deren Ausdrücke die Formen an und für sich selbst für uns sind, und welche dasjenige ausmachen, was ich ihre natürliche Schönheit genannt habe, giebt es noch andere Eigenschaften, für deren Zeichen sie gelten, wiefern sie Gegenstände der Kunst, oder durch Weisheit und Plan zu einem gewissen Endzwek hervorgebracht worden sind. Die Wirkung der Kunst sey auch, welche sie wolle, so leitet sie uns natürlich zur Betrachtung der Kunst, die ihre Ursache ist, und zur Betrachtung der Ab-

sicht oder des Endzwecks, für welchen das Kunstwerk hervorgebracht ward. Wenn wir Geschicklichkeit oder Geschmack in der einen, oder Nützlichkeit und Schicklichkeit in dem andern entdecken, so sind wir uns einer sehr angenehmen Rührung bewußt; und die Formen, welche wir durch Erfahrung mit solchen Eigenschaften verbunden fanden, bekommen natürlich und nothwendig für uns den Ausdruck derselben, und erwecken in uns die Rührungen, die den Eigenschaften ganz eigenthümlich zukommen, welche sie bezeichnen. Die Formen haben also noch eine Nebenquelle ihrer Schönheit, wegen des Ausdrucks solcher Eigenschaften; die man mir der Deutlichkeit wegen ihre relative Schönheit zu nennen erlauben wird.

Jedes Werk der Absicht kann von einer oder der andern von folgenden Seiten betrachtet werden: entweder in Rücksicht der Kunst oder der Absicht, die dasselbe hervorbrachte — in Rücksicht der Natur seiner Zusammensetzung zu dem beabsichtigten Zweck — oder in Rücksicht der Natur des Zwecks, zu dessen Erreichung es bestimmt ist; und die Schönheit desselben hängt folglich entweder von der Vortreflichkeit und Weisheit dieser Absicht, von der Schicklichkeit

oder

oder Bequemlichkeit dieser Zusammensetzung, oder von der Nützlichkeit dieses Endzwecks ab.

Die Erwägungen des Zweckes, der Schicklichkeit und Nützlichkeit können also als die drey großen Quellen der relativen Schönheit der Formen betrachtet werden. In vielen Fällen entspringt diese Schönheit aus allen diesen Ausdrükken zugleich; aber es kann von einigem Nutzen seyn, sie besonders zu betrachten, und den Einfluß eines jeden auf die Schönheit der Formen zu bemerken.

Erster Theil.

Von dem Einfluß des Zweckes auf die Schönheit der Formen.

I. Daß die Eigenschaft des Zweckes in vielen Fällen die Rührung der Schönheit hervorbringt, scheint mir zu offenbar, als daß es einer Erläuterung bedürfte. Die Schönheit des Zweckes in einem Gedicht, in einem Gemälde, in einer musikalischen Komposizion oder in einer Maschine,

sind

sind Ausdrücke, die wir sowohl in Büchern als auch in gesellschaftlichen Unterhaltungen beständig finden, und welche die Ursache oder die Quelle der Rührung hinlänglich anzeigen.

Ueberall, wo wir Schicklichkeit oder Nützlichkeit finden, vermuthen wir das Daseyn eines Zwecks. Daher giebt uns in denjenigen Formen, welche durch solche Eigenschaften ausgezeichnet sind, die Entdeckung eines Endzwecks unmittelbar den Glauben an Absicht oder Zweck; und dieselben materiellen Eigenschaften der Form, welche uns Schicklichkeit oder Nützlichkeit bezeichnen, sind uns auch die Zeichen des Zwecks oder des Gedankens, der sie hervorbrachte.

Es ist aber offenbar, daß wir den Ausdruck Zweck in den Formen, sowohl bey Werken der Kunst, als auch der Natur, oft hören, in welchen wir doch weder Schicklichkeit noch Nützlichkeit entdecken. Was bestimmt uns in solchen Fällen das Daseyn eines Zwecks vorauszusetzen, und giebt es etwa Eigenschaften der Form, welche uns an und für sich selbst Zweck und Absicht ausdrücken? Ich glaube, daß es deren giebt; daß gewisse Eigenschaften der Form uns unmittelbar und beständig diese Eigenschaften der Seele

ausdrücken, und ihre Schönheit von diesem Ausdrucke herleiten.

1. In dieser Rücksicht wird man leicht bemerken können, daß diejenige Eigenschaft, welche uns einen Zweck am natürlichsten und stärksten ausdrückt, Einförmigkeit oder Regelmässigkeit ist. Wo wir nur irgend in einer Form diese Eigenschaft bemerken, da vermuthen wir auch unmittelbar einen Zweck. Im Gegentheil sind wir geneigt, jegliche Form, in welcher wir einen gänzlichen Mangel dieser Eigenschaft entdecken, als ein Produckt des Ungefährs, oder irgend einer Kraft, die ohne Gedanken und Absicht wirkte, zu betrachten.

„In allen Fällen (sagt D. Reid) drückt „Regelmäsigkeit Absicht und Kunst aus; denn „nie wär etwas Regelmäsiges das Werk des „Zufalls."

Ich beschäftige mich hier nicht mit der Untersuchung, auf welche Art und Weise diese Ideenverbindung gebildet wird, ob sie von der Erfahrung hergeleitet, oder als ein ursprünglicher Grundsatz unserer Natur betrachtet werden muß. Diese Verbindung der Regelmässigkeit mit einer Absicht ist schon bey Kindern, von sehr frühem Alter, sehr augenscheinlich; und es kann

bemerkt

bemerkt werden, daß der Volksaberglaube aller Nazionen großen Theils sich auf dieselbe gründete, und daß sie alle gleichförmigen oder regelmäsigen Erscheinungen in der Natur auf ein denkendes Wesen zurück führten.

Man bedient sich der Ausdrücke Regelmässigkeit und Gleichförmigkeit in so gleicher Bedeutung, daß es sehr schwer ist, ihren Unterschied aus einander zu setzen. So viel ich zu urtheilen vermag, sind folgende Erklärungen dieses Unterschiedes von der Wahrheit nicht weit entfernt.

In Rücksicht dieser beiden Ausdrücke, wenn man sich ihrer bey Formen bedient, müssen zwey Dinge bemerkt werden:

1. Daß man sich ihrer bloß bey solchen Gegenständen bedient, die ein Ganzes ausmachen, und daß sie entweder ein Verhältniß zwischen den Theilen desselben, für sich besonders betrachtet, oder unter den Theilen, als das Ganze ausmachend betrachtet, ausdrücken. Die Verhältnisse zwischen verschiedenen Ganzen, oder die Theile verschiedener Ganzen werden durch andere Worte ausgedrückt.

2. Daß sie immer Gleichheit oder Aehnlichkeit der Theile ausdrücken. In Rücksicht der Einförmigkeit ist der Ausdruck selbst ein offenbarer

rer Beweiß davon: da Einförmigkeit nichts als Gleichheit der Form ist. In Rücksicht der Regelmäsigkeit, ist es nicht weniger augenscheinlich. Eine regelmäsige Form, ist eine Form, in welcher alle Theile ähnlich sind: eine unregelmäsige Form ist eine Form, in welcher alle Theile unähnlich sind. Diß ist, glaub' ich, der buchstäbliche Sinn der Regelmäsigkeit, in so fern man sich ihrer bey Formen bedient, und was wir immer durch sie verstehen, wenn wir sie auf natürliche Gegenstände anwenden.

Aber dieser Ausdruck hat einen andern Sinn, wenn wir uns seiner bey Werken der Kunst bedienen; dann bedeutet er nämlich die Nachahmung nach einem Muster. So sagen wir, daß eine Säule regelmäsig, ein Gedicht regelmäsig, eine Zusammensetzung regelmäsig ist, wenn sie dieselben Verhältnisse und dieselben Theile haben, die in dem Muster gefunden oder von der Regel vorgeschrieben werden. In diesem Falle ist das, was die Regelmäsigkeit ausmacht, immer die Gleichheit der Theile, die Aehnlichkeit zwischen allen Theilen in der Kopie, und den Theilen in dem Urbilde.

Wenn man also die Regelmäsigkeit und Gleichförmigkeit so betrachtet, als ob sie beide die Gleichheit der Theile in einem Ganzen ausdrük-

drückten, so ist es deutlich, daß wir jegliche Form, welche aus Theilen zusammengesetzt ist, entweder nach ihrem Verhältniß zu der Gleichheit der einzelnen Theile, oder nach ihrem Verhältniß zu der Gleichheit aller Theile betrachten können. In dem erstern Falle macht die Aehnlichkeit zweyer oder mehrerer Theile ihre Gleichförmigkeit: in dem zweyten, die Gleichheit oder Aehnlichkeit aller Theile ihre Regelmäsigkeit aus. So sagen wir, daß zwey Seiten eines Prisma gleichförmig sind, oder daß das Prisma selbst eine regelmäsige Figur ist; daß die Seiten eines Würffels gleichförmig, oder der Würffel selbst regelmäsig ist; daß die Seiten und Ecken vieler verschiedenen Krystalle gleichförmig, oder daß die Krystalle selbst regelmäsige Körper sind.

In dieser Rücksicht wird sowohl Gleichförmigkeit als Regelmäsigkeit durch die Gleichheit der Theile bewirkt, und der Unterschied zwischen ihnen ist, daß Gleichförmigkeit die Gleichheit der Theile, für sich besonders betrachtet, und Regelmäsigkeit die Gleichheit der Theile, in so fern sie das Ganze ausmachen, ausdrückt. Es kann also eine Gleichförmigkeit ohne Regelmäsigkeit geben, weil es eine Gleichheit zwischen zweyen oder mehrern Theilen einer Form geben kann,

ohne einer allgemeinen Gleichheit in dem Ganzen: aber es kann keine Regelmäßigkeit ohne Gleichförmigkeit, oder ohne dieser allgemeinen Aehnlichkeit aller Theile gegen einander bestehen.

Die Wahrheit dieser Auseinandersetzung sey auch, welche sie wolle, so ist es doch augenscheinlich genug, daß diese Eigenschaften sowohl eine Absicht natürlich ausdrücken, als daß wir auch bey dem Anblick der einen, die Wirkung der andern anzunehmen geneigt sind.

Ich glaube, man wird ferner finden, daß die Schönheit solcher Eigenschaften in den Formen aus diesem Ausdrucke eines Zweckes entspringt, und daß sie an und für sich selbst, und unabhängig von diesem Ausdrucke nicht schön sind.

1. Wenn wir nur irgend wissen, daß solche Erscheinungen in der Natur Wirkungen des Zufalls sind, oder wenn sie dem Anschein nach ohne einem Zweck hervor gebracht worden sind, so sind sie nicht schön. Davon muß ein Jeder in seiner eigenen Erfahrung viele Beweise haben. Wir finden oft Produkte des Pflanzenreichs, welche eine vollkommen regelmäßige Form annehmen, und sich der Aehnlichkeit von Thieren einigermaßen nähern. So genau aber auch eine

solche Aehnlichkeit, und so regelmäßig die Form auch immer seyn mag, so halten wir doch solche Produkte niemals für schön. Wir sagen bloß, daß sie artig, daß sie sonderbar sind, wir laufen, sie als Neuigkeiten zu besehen, aber wir sprechen niemals von ihrer Schönheit, und empfinden von ihnen nicht diejenige Rührung des Vergnügens, welches die Schönheit erregt. Auf gleiche Weise finden wir in manchen Steinen Aehnlichkeiten mit Pflanzen, Thieren, mit dem menschlichen Gesicht. Wir sagen aber niemals, daß solche Steine schön, sondern nur, daß sie artig sind. Der Anschein von Regelmäßigkeit oder Gleichförmigkeit in Felsen oder Bergen, oder in irgend andern Bestandtheilen einer Szene der Natur, wird überall statt einer Schönheit für einen Fehler gehalten, und mit keiner andern Rührung, als mit der Rührung des Ueberraschens betrachtet. Wenn Gleichförmigkeit oder Regelmäßigkeit an und für sich selbst schön wäre, so wäre es augenscheinlich, daß solche Produkte des Zufalls eben so schön seyn würden, als diejenigen, welche absichtlich hervorgebracht worden sind.

2. Es ist offenbar, daß Gleichförmigkeit nicht in jeglichem Falle gleich schön ist, und daß

diese Schönheit in allen Fällen mit der Schwierigkeit, sie zu erhalten, oder mit dem stärkern Ausdruck von Zweck oder Geschicklichkeit in gleichem Verhältnise steht. In einfachen oder in solchen Formen, welche von Linien einer Art umschrieben werden, ist Gleichförmigkeit zwar schön, aber in einem sehr niedrigen Grade. Vermehrt die Menge der Theile, und die Schönheit derselben wird im Verhältniß ihrer Menge erhöht. Wir werden durch die Gleichförmigkeit zweier Blätter eines Baumes nicht sehr gerührt. Die Gleichförmigkeit der ganzen Anzahl von Blättern ist eine sehr schöne Vorstellung. Die Gleichförmigkeit dieser kleinen Theile in einem jeden Individuum der Art, in jedem Baume derselben Gattung ist eine Erscheinung von noch größerer Wirkung, und man kann sie kaum seiner Seele vorstellen, ohne eine sehr starke Ueberzeugung von Weisheit und Absicht zu erwecken. Ich glaube, daß wir vorzüglich nach diesem Grundsatze die Schönheit mathematischer Figuren bestimmen, wenn wir sie blos als Figuren, ohne Rücksicht entweder auf ihre Verbindung mit der Wissenschaft, oder auf irgend eins der Produkte der Kunst, betrachten. Ein gleichseitiger Triangel ist schöner als ein Skalenus oder Isosceles, ein Quadrat schöner als ein Rhombus, ein

ein Sechsek schöner als ein Quadrat, eine Ellipse schöner als eine Parabel, ein Zirkel schöner als eine Elipse, weil die Anzahl ihrer einförmigen Theile grösser und ihr Ausdruck des Zwecks vollkommner ist. Ueberhaupt sind regelmäsige Figuren schöner als unregelmäsige, und regelmäsige Figuren von einer grössern Anzahl Theile schöner, als dieselben Figuren von einer kleinern Anzahl Theile; sie hören nur alsdann auf, schön zu seyn, wenn die Anzahl ihrer Theile so groß ist, daß sie Verwirrung verursacht, und folglich den Ausdruck des Zweckes verdunkelt. Aus demselben Grundsatze scheint auch die Schönheit der Verworrenheit zu entspringen. Nichts ist angenehmer, als in einem Gegenstande, in welchem wir auf den ersten Anblick blos Verwirrung bemerkten, nach und nach Regelmäsigkeit hervor gehen zu sehen, und mitten unter dem anscheinenden Chaos, einen einfachen Grundsatz, der das Ganze wiederum vereinigt, zu entdecken. So wie eine Menge anscheinend unähnlicher Theile auf eine allgemeine Regel der Aehnlichkeit zurück zu führen, einer der stärksten augenscheinlichen Beweise von der Wirkung der Weisheit und des Zwecks ist, so bringt es auch eine der stärksten Rührungen hervor, die der Zweck erregen kann.

II. Die Uebersicht, die ich jetzt von der Schönheit der Regelmäsigkeit und Gleichförmigkeit gegeben habe, indem ich sagte, sie entspränge aus dem Ausdrucke des Zwecks, scheint auch noch Etwas zu erklären, das Jeden, der in der Geschichte der schönen Künste kein Fremdling ist, bemerkt haben muß: ich meyne die Gleichförmigkeit, die in den frühern Perioden dieser Künste allgemein herrschte: und vielleicht ist eine allgemeine Uebersicht der Ausbildung des Geschmacks in dieser Rücksicht die beste Methode, wodurch ich den Einfluß des Zwecks auf die Schönheit der Formen deutlich machen kann.

1. In der Kindheit der Gesellschaft, als die Kunst anfieng, gebildet zu werden, und die Menschen ihre Aufmerksamkeit zuerst auf Werke des Zwecks richteten, bediente man sich natürlich in denjenigen Künsten, deren Absicht zu gefallen ist solcher Formen, die Zweck oder Geschicklichkeit auf das stärkste, (etwas plump) ausdrückten, und zwar aus folgenden zwey Ursachen:

a.) Weil man die interessanteren Eigenschaften nicht kannte, welche Produkte der Kunst ausdrücken könnten, und welche blos die stufenweise Verfeinerung der Künste entwickeln konnte; dann

b.) Wegen des besondern Werthes, welchen Zweck oder Kunst an und für sich selbst in diesen Zeitperioden besaß, und wegen der Bewunderung, die Zweck und Kunst erregte.

Wenn unter einem rohen Volke Kunst entdeckt wurde, so war wohl derjenige Umstand, der am meisten rührte, die Kunst selbst, und der Zweck oder die Geschicklichkeit, welche sie bewies: von den eigentlichen Fähigkeiten oder Folgen der Kunst wußte man noch ganz und gar nichts. Der einzige Stolz des Künstlers war wohl die Hervorbringung eines Werks der Geschicklichkeit, und der Zuschauer bewunderte nichts anders denn die Erfindung oder das Genie des Arbeiters, der ein solches Werk zu erdenken und auszuführen fähig war. Der Künstler bemühte sich daher am meisten, seinem Werke einen so großen vollendeten Ausdruck seiner Geschicklichkeit und seines Zwecks zu geben, als er nur immer konnte, und mußte also auch in dasselbe den Ausdruck einer vollkommnen Gleichförmigkeit legen. In dem Verhältnisse, in welchem sein Kunstwerk diesen besaß, mußte es mehr oder weniger für seine Geschicklichkeit zeugen, und folglich auch mehr oder weniger die Bewunderung des Zuschauers erregen. Der Umstand der Kunst selbst mußte also natürlich über den Ausdruck der Form den

Vorzug haben; und der Werth so wohl, als die Seltenheit solcher Talente mußte der Einförmigkeit einen Grad von Schönheit geben, den sich diejenigen vielleicht schwerlich vorstellen können, die sich an eine vollendetere Kunst in einem gebildeten Alter gewöhnt haben. Wie natürlich alles dieses Statt finden mußte, kann man noch an dem Geschmack und den Urtheilen der Kinder sehen. Was sie beständig bewundern, ist Gleichförmigkeit und Regelmäsigkeit. Die ersten kleinen Versuche, die sie in der Kunst machen, zeichnen sich alle durch diesen Charakter aus: die Meinung, welche sie von dem Werthe oder der Schönheit eines Gegenstandes, den man ihnen zeigt, haben, wird nach der grössern oder geringern Gleichförmigkeit in seiner Zusammensetzung gebildet: und der Triumph, den sie halten, wenn sie im Stand. sind, in ihren kleinen Produkten eine Art von Regelmäsigkeit hervor zu bringen, beweißt die Verbindung zur Genüge, welche zwischen solchen Eigenschaften und dem Ausdrucke des Zwecks in ihrer Seele ist.

Es scheint daher sehr natürlich, wenn man sich vorstellt, daß in den frühern Perioden der Gesellschaft bey allen jenen Künsten, deren Absicht blos Verzierung oder Hervorbringung der Schönheit war, blos diejenigen Formen angewendet

wendet wurden, welche man am meisten bewunderte, und daß der Künstler einem jeden Gegenstande Gleichförmigkeit zu geben suchte, als diejenige Eigenschaft, welche am meisten geachtet und bewundert wurde. Man findet auch, daß wirklich diejenige Form, welche in jenen Perioden die Produkte des Geschmacks allgemein charakterisirt, Einförmigkeit oder Regelmäsigkeit ist.

Die erste Erscheinung der Bildhauerkunst und Mahlerey hat sich in jedem Lande durch diesen Charakter ausgezeichnet. Die ersten Versuche, die menschliche Form nachzuahmen, konnten, als Nachahmung betrachtet, einen geringen Werth haben, und blos nach der Geschicklichkeit und Künstlichkeit, welche sie in diesen Perioden zu haben schienen, geschätzt werden. Was der Zuschauer bewunderte, war nicht so wohl die Aehnlichkeit mit einem Menschen, als vielmehr die Erfindung und Kunst, welche diese Aehnlichkeit hervorbrachte; worauf sich also der Künstler befleisigte, war, seinem Werke einen so großen Ausdruck dieser Geschicklichkeit zu geben, als er nur konnte. Er vermochte dieses aber auf keinem Wege so sicher zu erreichen, als wenn er Gleichförmigkeit bewirkte, und eine Attitüde wählte, in welcher beyde Seiten der Figur vollkommen gleich waren, und

des Stück der Draperie u. s. f. ein entsprechendes Stück dieser Art auf den andern hatte. Ein solches Werk führte unmittelbar die Ueberzeugung von einem Zweck bey sich, und mußte die Bewunderung eines Zeitalters erregen, welchem Zweck nichts Gemeines war. Alle Reisende stellen uns daher die Figuren der Götter und Helden ungebildeter Nazionen auf diese Art gebildet vor, und wer sich die Mühe nehmen will, Winkelmanns mühsame Geschichte der Kunst der Alten zu lesen, wird finden, daß sich die frühsten Perioden selbst der Griechischen Kunst durch diesen Charakter auszeichneten.

Da die Lieblingsform dieses Zeitalters Regelmäßigkeit war, so mußte der erste Schritt zur Verfeinerung der Kunst natürlich in der größern Vervollkommung dieser Form, in der höhern Verfeinerung der Theile, und in der Vermehrung ihrer Anzahl bestehen. Und auf dieser Stufe scheint die Bildhauerkunst der Aegypter stehen geblieben zu seyn. Die Genauigkeit und Feinheit ihrer Arbeit scheint zwar kein Volk übertroffen zu haben; aber die Möglichkeit, mit der Einförmigkeit größere Mannigfaltigkeit zu verbinden, oder die angenehmeren Stellungen der menschlichen Form zu kopiren, scheint ihnen entweder gänzlich unbekannt, oder von ihnen nicht

versucht worden zu seyn. Aus welcher Ursache diese Besonderheit eigentlich entsprang, scheint jetzt schwer zu enthüllen; wenn man sich nicht etwa vorstellen darf, daß es die Wirkung eines Gesetzes ihrer Religion war, vermöge welches dem Künstler nicht erlaubt war, den Gegenständen seiner Arbeit eine andere Attitüde oder Stellung zu geben, als diejenige, die in ihren alten Skulpturen gefunden wurden. Jede Geschichte der Mahlerey beweist zur Gnüge, daß die ersten Perioden dieser Kunst sich durch denselben Charakter immer auszeichneten.

Die Gartenkunst scheint von demselben Grundsatze regiert, und zwar lang regiert worden zu seyn. Als die Menschen zuerst einen Garten als einen Gegenstand zu betrachten anfiengen, welcher der Schönheit fähig, oder seinem Besitzer einige Auszeichnung zu geben vermögend sey, so war es natürlich, daß sie seine Form von der Gegend, welche sie umgab, so verschieden als möglich zu machen sich bemühen mußten; um so stark sie nur konnten, den Zuschauer, sowohl den Zweck, als auch die Arbeit, welche sie an ihn gewendet, bemerken zu lassen. Unregelmässige Formen, glaubte man der Natur überlassen zu müssen; aber Formen, die vollkommen regelmäsig, und Abtheilungen, die ganz gleichförmig

sind.

sind, erregten unmittelbar den Glauben an Zweck, und mit diesem Glauben alle die Bewunderung, welche der Anwendung der Geschicklichkeit, oder auch nur der Kosten folgt. Daß aber dieser Grundsatz die ersten Gartenkünstler zur Hervorbringung der Gleichförmigkeit leitete, kann man sich sehr leicht vorstellen, da selbst noch jetzt, da so verschiedene Systeme der Gartenkunst herrschen, das gemeine Volk allgemein dem ersten Systeme folgt, und da selbst Männer von dem gebildetsten Geschmack, wenn sie wüste oder vernachlässigte Ländereyen anbauen, sie noch immer in gerade Linien und regelmäßige Abtheilungen einschließen, welches noch unmittelbarer beweist, daß dasjenige, welches sie dadurch anzuzeigen wünschen, ihr Fleiß oder Geist in Verbesserung des Bodens seyn soll.

Da aber die Gärten sowohl kostbare als langdauernde Gegenstände und folglich dem Einfluß der Mode wenig unterworfen sind, so konnte dieser Geschmack nicht leicht geändert werden; und die Hauptverbesserungen, welche sie annehmen konnten, mußten mehr in der Anbringung immer mehrerer Einförmigkeit und Erhöhung des Aufwands der Kosten, als in der Einführung einer neuen Anlage bestehen. Die ganze Geschichte des Alterthums enthält daher, wie ich

glaube,

glaube, nicht ein einziges Beispiel, in welchem man, bey einem Platze, der blos als Garten betrachtet wurde, von diesem Charakter abgewichen wäre; und man scheint selbst vor diesem Jahrhunderte nie und ausser unserm Vaterlande nirgends daran gedacht zu haben, daß ein Garten irgend einer andern Schönheit empfänglich sey, als diejenige, welche aus der Nützlichkeit und aus der Verbreitung der Kunst und des Zwecks entspringt.

Es verdient auch noch ferner angemerkt zu werden, daß die Nebenverzierungen der Gartenkunst in jedem Lande an demselben Charakter Theil genommen haben, und auf Verbesserung des Anblicks und Vermehrung der Schönheit der Anlage gerichtet gewesen sind. Springbrunnen, künstliche Fontainen, regelmässige Wasserfälle, Bäume in Gestalt der Thiere u. s. f. waren in allen Ländern die Hauptverzierungen in der Gartenkunst. Die Anwendung der Kunst verursachte grobe Entstellungen des gewöhnlichen Anblicks der Natur in diesen Gegenständen. Allein sie stimmten mit dem Charakter, den die Szene haben sollte, vollkommen überein, und vermehrten ihre Schönheit in denselben Verhältnisse, in welchem sie die Wirkung derjenigen Eigenschaft,

welche

welche der Grund ihrer Schönheit war, vermehrten.

Derselbe Grundsatz, der auf diese Art auf den Geschmack der Menschen in den frühern Perioden der Gesellschaft, in Rücksicht der Bild- hauer- und Gartenkunst, seinen Einfluß äusserte, scheint sich auch auf jegliche andere Kunst, die sich mit der Schönheit der Formen beschäftigte, ausgebreitet zu haben. Die Tanzkunst, zeichnete sich in ihren ersten Perioden aus gleicher Ursache durch denselben Charakter aus. Die gewöhnlichen und allgemeinen Bewegungen des menschlichen Körpers werden in so früher Jugend erworben, und mit so wenigem Nachdenken ausgebildet, daß sie mehr die Wirkung einer natürlichen Kraft, als ein Erzeugniß von Mühe und Kunst zu seyn scheinen. Wenn die Menschen aber anfangen an den Beweisen ihrer Gelenkigkeit und Schwindigkeit Vergnügen zu finden, uud wegen ihrer Geschicklichkeit Lob und Bewunderung erwarten, so sind ihre Bewegungen und Gestikulazionen, von der Art, daß sie von den natürlichen Bewegungen des Körpers so weit als möglich entfernt zu seyn scheinen, und wegen dieses Unterschiedes den stärksten Ausdruck von der Geschicklichkeitoder Gelegenheitdes Tänzers haben.

Hier-

Hieraus entsprang natürlicher Weise die Erfindung aller jener gleichförmigen Attitüden, in welchen beyde Seiten des Körpers einander vollkommen entsprechen: es entstanden jene künstlichen Gestikulazionen, in welchen dieselbe Bewegung der Glieder wiederholt wird, ohne nur im mindesten den Ort zu verändern, und als die Kunst vorwärts rückte, gerieth man auf jene regelmäsigen Figuren, in welchen beständig dieselbe Form umschrieben wurde; und die zusammengesetzten Stücke, in welchen eine Menge von Tänzern in einem bestimmten Zeitraume gewisse verworrene Figuren wiederholen mußten. Da nun solche Gestikulazionen und Figuren von den gewöhnlichen Bewegungen des Körpers wesentlich verschieden sind, so drücken sie unmittelbar sowohl Zweck, als auch Geschicklichkeit aus. Der Tänzer bemüht sich, eine immer grössere Vollkommenheit in ihnen zu erreichen. Der Zuschauer bewundert ihn nach dem Verhältniß seiner Vollkommenheit; und daher mußte die Tanzkunst fast nothwendiger Weise denselben Charakter der Regelmäsigkeit oder Gleichförmigkeit annehmen, durch welchen sich die übrigen Künste, deren Zweck Gefallen war, auszeichneten.

Es würde sehr leicht seyn, eben diese Bemerkung durch eine Menge anderer Besonderheiten in den Verzierungsformen roher Nazionen zu erläutern, wenn es nicht zu einer sehr geringfügigen, und wie mich dünkt, sehr unnöthigen Untersuchung leitete.

Der Leser wird mir vielleicht verzeihen, wenn ich mich dieser Gelegenheit bediene, eine Vermuthung zu wagen, ob nicht vielleicht derselbe Grundsatz die Ursache von der Erfindung des Reimes und des Sylbenmaßes in der Dichtkunst war, und ob dieses nicht vielleicht eine sehr merkwürdige Thatsache erklären könne, mit der Jedermann bekannt ist, daß nämlich die Dichterische Zusammensetzung der prosaischen voraus gieng.

Der Gebrauch der Sprache wird so früh erworben, und bey jeder alltäglichen Gelegenheit mit so geringer Mühe und Nachdenken ausgeübt, daß sie bey einem ungebildeten, so wie auch bey dem gemeinen Volke eines jeden Landes, mehr eine Kraft, die unserer Natur anhängt, als ein Erwerb von Arbeit und Mühe zu seyn scheint; und man findet bey so bewandten Umständen in ihr keinen größeren Ausdruck von Zweck oder Geschicklichkeit, als in den Tönen der Vögel, oder dem Geschrey anderer Thiere. Als daher die

Men-

Menschen zuerst auf eine Zusammensetzung zu denken, und wegen ihrer Geschicklichkeit in derselben Bewunderung zu erwarten anfiengen, so versuchten sie auch natürlicher Weise, ihrer Zusammensetzung einen so großen Ausdruck ihrer Geschicklichkeit zu geben, als ihnen möglich war, indem sie selbige so viel als sie konnten von der Sprache des gemeinen Lebens auszeichneten. Sie konnten sich aber, um dieses Ausgezeichnete zu erlangen, keines bessern und in die Augen fallenderen Mittels bedienen, als wenn sie eine Art von Regelmäßigkeit oder Gleichförmigkeit erfanden; wenn sie diese Regelmäßigkeit entweder durch die Aufeinanderfolge dieser Töne, oder durch die Gleichförmigkeit oder Aehnlichkeit in den Tönen selbst hervor zu bringen suchten. Solche Eigenschaften in der Zusammensetzung mußten unmittelbar die Ueberzeugung von Geschicklichkeit und Zweck, und folglich alle diejenige Bewunderung erregen, welche in der Vervollkommung einer jeglichen Kunst Eigenschaften dieser Art so sehr und mit so vielem Rechte erwecken. Daher mußte eben dieselbe Ursache, welche den Bildhauer antrieb, seiner Arbeit diejenige Form zu geben, die den grössesten Ausdruck von seiner Geschicklichkeit hatte, auch den Dichter bestimmen,

sich derjenigen Regelmäsigkeit oder Gleichförmigkeit der Töne zu bedienen, welche am unmittelbarsten auch seine Geschicklichkeit ausdrückte, und am bequemsten war, die Bewunderung seines Volks zu erregen. Reim oder Sylbenmaß mußten natürlicher Weise, vermöge der Natur der Sprache und der grössern Schwierigkeit beyder, das eigentliche Kennzeichen der Dichtkunst, oder derjenigen Art von Zusammensetzung werden, welche bestimmt war zu rühren oder zu gefallen. Es war das einfachste Mittel, auf welches der Dichter fallen konnte, seine Produkte von der Sprache des gemeinen Lebens zu unterscheiden, und es mußte daher eben so sehr, als es in Ansehung seiner Regelmäsigkeit vollkommen war, oder in demselben Grade, in welchem es die Mühe und die Geschicklichkeit des Dichters ausdrückte, gefallen. Mit den grössern und wichtigern auszeichnenden Merkmalen der Kunst mußte ein ungebildetes Volk nothwendiger Weise unbekannt seyn; und dasjenige, was nach ihrer Art zu unterscheiden, den Grenzpunkt zwischen der Dichtkunst und der Sprache des gemeinen Lebens ausmachte, war natürlicher Weise der Anschein von Gleichförmigkeit oder Regelmäsigkeit in der einen, und in der andern der Mangel derselben.

So wie sich die erstern Beispiele der Zusammensetzung durch eine Art von Gleichförmigkeit auszeichneten, entlehnte sie nach und nach jede Art der Zusammensetzung, und enthielt durch denselben Charakter eine Auszeichnung. Wenn es für den Dichter nothwendig war, sich des Reims oder des Sylbenmaßes zu befleisigen, um seine Verse von der Sprache des gemeinen Lebens auszuzeichnen, so war es für den Gesetzgeber gleichfalls nothwendig, sich desselben bey der Aufzeichnung seiner Gesetze zu bedienen, nicht weniger für den Weltweisen, der seine Meinungen verbreiten wollte. Ohne diesen Charakter wären ihre Werke von dem gewöhnlichen oder gemeinen Ausdrucke in Nichts unterschieden gewesen: sie hätten kein Merkmal gehabt, woran man sehen können, daß sie statt einer unmittelbaren Ergiesung der Phantasie die Frucht des Nachdenkens oder der Betrachtung wären. Vor der Erfindung der Schreibekunst, dem einzigen Mittel, wodurch es möglich scheint, daß eine künstliche Zusammensetzung von der gemeinen Sprache unterschieden werden konnte, mußte sie eine Art von Gleichförmigkeit oder Regelmäsigkeit gewesen seyn, welche unmittelbar die Ueberzeugung von Kunst oder Zweck erwecken, und sie so von der ge-

 meinen

nen Sprache, welche keins von beyden zu enthalten schien, unterscheiden konnte. Daher kommt es dann auch, daß Sprüchwörter oder alte Lehren der Weisheit in allen Ländern sich durch Verse, Reime oder irgend eine andere künstliche Zusammensetzung einer ähnlichen Art auszeichnen, daß in manchen Ländern die ältesten Gesetze in Versen geschrieben worden sind, und daß die künstliche Zusammensetzung, die jetzt der Dichtkunst allein zugeeignet und mit dem Namen der Dichterischen Zusammensetzung benennt worden ist, im Allgemeinen natürlicher Weise der herrschende Charakter der Zusammensetzung war, und zu jedem Gegenstande, welcher die Frucht von Mühe oder Nachdenken war, angewendet wurde, als das Merkmal, und in der That das einzige Merkmal, welches damals gegeben werden konnte, von der Anwendung vorzüglicher Mühe und genauen Nachdenken.

Die Erfindung der Schreibekunst verursachte in der Zusammen setzung eine sehr große Revoluzion. Was geschrieben war, hatte schon an und fur sich selbst den Ausdruck von Zweck. Daher war denn auch geschriebene Prosa, eben so wie Verse oder Reime, ein Ausdruck von Zweck: und der Zwang, welchen diese auflegten, veran-

laßte ganz natürlich die Menschen, diese künstliche Zusammensetzung zu verlassen, welche nun nicht mehr den Werth hatte, den man vor dieser Erfindung auf sie legte. Die Entdeckung der Schreibekunst scheint daher ganz natürlich zur Zusammensetzung in Prosa geleitet zu haben. Man konnte also erwarten, daß auch dieselbe Ursache die Dichter von dem Zwange befreien würde, mit welchem Unwissenheit oder das Bedürfniß eines rohen Zeitalters sie fesselte; und daß die großen Unterschiede der Wirkungen auf die Einbildungskraft, der bildlichen Sprache, des Enthusiasmus, u. s. f. sie hinlänglich von der prosaischen Zusammensetzung unterschieden haben sollte, ohne daß man nöthig gehabt hätte, jene rohen Erfindungen beyzubehalten, welche sich blos auf den Ausdruck der Kunst gründeten.

Es giebt aber zwey Ursachen, welche der Natur hier in Weg treten, welche wahrscheinlicher Weise immer und überall den Gebrauch des Reims oder des Sylbenmaßes bey jeder dichterischen Zusammensetzung erhalten werden:

a.) Das Daseyn und die Fortdauer dichterischer Muster, und das unwiderstehliche Vorurtheil, welches wir für sie haben, sey es

auch nur aus keiner andern Ursache, als wegen ihres Alterthums; und

b.) Die wirkliche Schwierigkeit der Kunst selbst, die das Eigene hat, daß sie jetzt noch eben so schwer, ja vielleicht noch schwerer ist, als in den ersten Perioden ihrer Kultur, ein Hauptgrund, weßhalb sie jetzt noch eben so sehr bewundert wird, als im Anfange ihrer Kultur. Das ganze Menschengeschlecht beurtheilt Werke der Dichtkunst nach der Vollkommenheit oder Unvollkommenheit ihrer Reime; und die Kunst oder Geschicklichkeit, welche der Dichter in ihnen beweißt, macht einen großen Theil des Vergnügens aus, welches man bey der Lektüre derselben Gedichte genießt.

Wie es sich auch mit der Wahrheit dieser Vermuthung, in Rücksicht des Ursprunges der Reime und des Sylbenmaßes, verhält, so ist es doch ziemlich gewiß, daß sich die ersten Perioden der Geschichte der schönen Künste durch Gleichförmigkeit und Regelmäßigkeit auszeichneten: und vielleicht können die Bemerkungen, die ich gemacht habe, deu Leser überzeugen, daß dieses aus der frühen und vielleicht instinktartigen Ideenverbindung, welche wir bey den Eigenschaften Zweck und Geschicklichkeit in den Formen

men haben, nnd aus dem großen und besondern Werthe, mit welchem man sie in einer solchen Periode der Gesellschaft nothwendiger Weise belegt, entspringt.

2. Wenn aber die schönen Künste diese Fortschritte gemacht haben, so entstehen verschiedene Umstände, welche den Geschmack der Menschen sehr verändern, und in Rücksicht der Schönheit des Zwecks eine andere Meinung einführen. Hierbey treffen zwey speziellere Ursachen zusammen.

a) Die Entdeckung, welche nach und nach gemacht wird, daß andere und rührendere Eigenschaften, als die des bloßen Zwecks, durch die Formen ausgedrückt werden können, und

b.) Die Vervollkommnung der Künste selbst, welche im Fortgange ihrer Kultur natürlicher Weise dasjenige mit Leichtigkeit ausüben, was anfänglich schwer war; woraus denn folgt, daß Regelmäsigkeit oder Gleichförmigkeit nicht mehr den starken Ausdruck der Geschicklichkeit des Künstlers haben, als vorher. Beyde Ursachen führen die Mannigfaltigkeit in die Kunst ein.

Wenn der Maler und Bildhauer zum Beyspiel in seiner Kunst so große Fortschritte gemacht

hat, daß er nun fähig ist, die Form des menschlichen Körpers genau und vollkommen nachzuahmen, so kann es wohl nicht mehr lange dauern, bis sie sich beyde zu besondern Nachahmungen desselben wenden. Einige Formen sind schön, andere nicht. Sie werden sich daher bemühen, die erstern nachzuahmen, und sich vielleicht auch bemühen, denjenigen Umständen nachzuspüren, welche diesen Unterschied zwischen dem Schönen und Nichtschönen bestimmen. Der Uebergang von der Nachahmung der bloßen Form zur Nachbildung des Schönen, war an und für sich selbst schon ein großer Schritt in der Kunst, aber er war von einer noch wichtigern Folge, indem er unmittelbar zu einem andern leitete. Schöne Formen waren in der einen Stellung schöner, als in der andern: unter dem Einfluß gewisser Leidenschaften und Rührungen schöner, als unter dem Einfluße anderer. Um aber solche Gegenstände nachzuahmen, war es nicht nur nothwendig, die allgemeine Schönheit der Form, sondern auch die besondere solcher Attitüden und Stellungen, welche die Ausdrücke gewisser Leidenschaften oder Rührungen sind, zu studiren. Die schönsten Formen waren in dem wirklichen Leben in einigen Rücksichten noch immer fehlerhaft, und es war schwer, diejenigen Momente aufzu-

finden, welche Formen der Attitüden und Stellungen vollendete Schönheit gewähren könnten. Blos die Einbildungskraft des Mahlers oder Bildhauers konnte diesen Mangel ersetzen: er mußte daher nach und nach versuchen, die Schönheit der Form mit der Schönheit des Ausdrucks zu vereinbaren, und mußte also stuffenweise zum Begriff der idealischen Schönheit, und zur Hervorbringung einer Form und Attitüde empor steigen, welche schöner war, als irgend eine, die in der Natur selbst erscheint. Bey diesen verschiedenen und mannigfaltigen Fortschritten der Kunst mußte die Gleichförmigkeit der frühern Zeiten unmerklich verlassen werden. Schöne Attitüden haben wenig Gleichförmigkeit, und in dem Ausdrucke einer Leidenschaft oder Rührung mußte jede Mannigfaltigkeit der Form, die in dem wirklichen Leben Statt findet, eingeführt werden. Der Künstler war also nicht nur in der Nothwendigkeit, Mannigfaltigkeit einzuführen, sondern die Bewunderung des Zuschauers mußte auch nothwendig mit dieser seiner neuen Einführung in Harmonie treten; einmahl weil der Ausdruck, den seine Formen nun annahmen, schon an und für sich selbst angenehmer und interessanter war als der bloße Ausdruck des Zwecks; dann,

weil diese Mannigfaltigkeit in der That einen größern Grad der Geschicklichkeit des Künstlers bezeichnete, als die bloße Gleichförmigkeit des frühern Zeitalters. Mannigfaltigkeit der Form konnte also in diesen Künsten nicht nur als Ausdruck des Zwecks betrachtet werden, sondern da dasjenige, was die ältere und die neuere Schule von einander unterschied, die Gleichförmigkeit der einen, und die Mannigfaltigkeit der andern war, so mußte auch diese als das Zeichen eines schönern und erhöhteren Zwecks angesehen werden.

In den übrigen Künsten, die entweder bloß auf Hervorbringung der Schönheit der Form gerichtet, oder doch derselbe empfänglich waren, mußten dieselben Ursachen dieselbe Wirkung erzeugen. In einer jeden von ihnen mußte sich in eben dem Verhältnisse, in welchem die Kunst kultivirt worden war, die Schwierigkeit derselben vermehren, dieselbe Form, welche schön und bloß schön war, wiefern man auf Kunst oder Geschicklichkeit sich bemühete, mußte mit jeglichem Tage an Reitzen verlieren, so wie die Geschicklichkeit gemeiner wurde: — die Künstler, ehrgeitzig und wetteifernd wie sie sind, mußten sich von dem Grundsatze der Gleichförmigkeit entfernen, und durch die Einführung eines ge-

wissen Grades der Mannigfaltigkeit größere Beweise ihrer Kunst und Geschicklichkeit zu geben suchen: — man mußte nothwendiger Weise bemerken, daß unter ihren Erfindungen einige schöner oder angenehmer waren, als andere: man mußte daher in den Formen einige andere Eigenschaften suchen, als die, welche blos Ausdrücke des Zwecks waren: diejenigen Formen, welche in der Natur schön waren, mußten in den Produkten der Kunst nachgeahmt werden; nachfolgende Jahrhunderte mußten diese beginnende Verbesserung nach und nach verfeinern; bis endlich die allgemeinsten Formen die ganze Schönheit annehmen konnten, welche sich mit ihrem Gebrauch oder Zweck verträgt.

Aber die Formen, die in der Natur schön sind, sind im Allgemeinen diejenigen, welche sich durch Mannigfaltigkeit auszeichnen. Es mußte also in die Nachahmung derselben nothwendiger Weise Mannigfaltigkeit gebracht werden. Die Nachahmung solcher Formen, ihre Anwendung zu gemeinen Gegenständen, war an und für sich selbst mühsamer, schwerer, und erforderte größere Geschicklichkeit des Künstlers als die bloße Hervorbringung der Gleichförmigkeit. Die Mannigfaltigkeit, welche in dieser Periode der Künste Statt fand, mußte daher noth-

wendi-

wendiger Weise das Zeichen eines verfeinerten oder schönen Zwecks seyn, da Gleichförmigkeit vorher das Zeichen blos eines Zweckes überhaupt war: und da jene die rohe Periode dieser Künste, diese aber die gebildete und schöne auszeichnete, so mußte Gleichförmigkeit als das Zeichen eines rohen oder unvollkommnen Zwecks, und Mannigfaltigkeit als das Zeichen eines verfeinerten und kultivirten Zwecks betrachtet werden.

Die Anwendung dieser Grundsätze auf die verschiedenen Künste, welche sich mit der Schönheit der Formen beschäftigen, liegt ausserhalb der Grenzen dieser Beobachtungen.

Durch solche Mittel, als die Nachahmung der Natur, die Erfindung, welche die Eifersucht natürlich anfachte, und der natürliche Fortschritt der Kunst an und für sich selbst sind, mußte nach und nach Mannigfaltigkeit eingeführt werden: zwar in den verschiedenen Künsten in der That in verschiedenen Graden, nach ihrer Natur nach der Kostbarkeit und Dauer derjenigen Gegenstände, auf welche sie angewendet wurden, aber doch immer in einigem Grade in allen, und nach dem Maaße, in welchem sie dieselbe gestatteten. So wie sie auf diese Art der sichtbare Hauptunterschied zwischen

dem

dem rohen und verbesserten Zustande dieser Künste wurde, so mußte sie auch das Zeichen dieser Verbesserung und Verfeinerung werden: die Vortreflichkeit des Künstlers mußte in einem hohen Grade nach dem Verhältniß der Mannigfaltigkeit, die er seinen Werken zu geben vermochte, gemessen werden: und so wie die Liebe der Einförmigkeit die frühern Perioden der Gesellschaft auszeichnete, so mußte aus derselben Ursache die Liebe der Mannigfaltigkeit die Perioden der Kultur und Verfeinerung auszeichnen. Man findet daher, daß dieses das große charakteristische Merkmal des Geschmacks kultivirter Zeitalter ist; und dieser Grundsatz gilt so uneingeschränkt, daß man da, wo man in den Künsten irgend eines Landes findet, daß Mannigfaltigkeit in ihnen herrscht, sicherlich annehmen kann, sie sind in diesem Lande schon lange kultivirt worden; so wie man im Gegentheil da, wo die Liebe der Gleichförmigkeit vorwaltet, mit eben der Sicherheit annehmen kann, daß sie in diesem Lande noch auf der ersten Stuffe ihrer Ausbildung stehen.

Es ist aber Eine Kunst, in welcher dieselbe Wirkung aus ganz verschiedenen Ursachen entstanden zu seyn scheint. Die Mannigfaltigkeit, welche die neuere Gartenkunst auf unserer Insel aus-

auszeichnet, so schön als sie auch ausser allem Zweifel ist, scheint dieser Kunst doch nicht eben so natürlich zu seyn, als es, wie wir gezeigt haben, bey den übrigen Künsten der Fall ist. Sie ist wenigstens von einem sehr späten Ursprunge: sie ist in keinem andern Lande zu finden; und jene Nazionen des Alterthums, welche die Künste des Geschmacks zu der größesten Vollkommenheit erhoben, scheinen niemals daran gedacht zu haben, daß der Grundsatz der Mannigfaltigkeit, auch auf die Gartenkunst anwendbar sey, und in keiner Rücksicht von dem Gesetze der Gleichförmigkeit oder Regelmäsigkeit abgewichen zu seyn.

Auch scheint sie in der That weder eine sehr natürliche noch sehr leichte Erfindung zu seyn. Ein Garten ist ein Platz, der ein Hauß umgiebt, oder an dasselbe stößt, und ist zur Bequemlichkeit oder zum Vergnügen der Bewohner desselben angebaut. Als die Menschen zuerst anfingen, solche Plätze zu verzieren, war es natürlich, daß sie es mit ihnen so machten, wie sie es mit dem Hause, welchem sie untergeordnet waren, machten, nämlich, ihnen alle mögliche Art der Gleichförmigkeit zu geben, um dadurch zu zeigen, daß sie Mühe und Kosten auf die Verschönerung derselben gewendet. In Gegenden, die zur Garten-

tenkunst am bequemsten waren, in Gegenden, die sich durch ein schönes Klima und angenehme Szenen auszeichneten, konnten diese Mühe und Kosten in der That durch kein anderes Mittel ausgedrückt werden, als durch Hervorbringung jener Gleichförmigkeit. Die Schönheit der Natur in dem engen Bezirk eines Gartens nachzuahmen, würde in einer Gegend lächerlich gewesen seyn, wo man diese Schönheit auf den grossen Bezirk der Natur gegründet fand. Und zu welchem Endzweck hätte man Mühe und Kosten zur Errichtung einer Szene aufwenden sollen, welche, da sie nur eines sehr geringen Vorzugs vor der großen Szene um sie her fähig war, folglich auch demjenigen, der sie sahe, eine geringe Ueberzeugung von der auf sie gewendeten Mühe und Kosten geben konnte? Für die Schönheit der Landschaft hatte die Natur zur Genüge gesorgt. Die Schönheit, deren Erschaffung dem Menschen übrig gelassen worden war, war die Schönheit des Verhältnißmäsigen, oder Prächtigen: beide waren von der Anwendung der Kunst und Kosten abhängig, und beide wurden am besten durch solche Formen ausgedrückt, welche unmittelbar die Anwendung dieser Mittel bezeichneten. In dieser Lage scheint es daher nicht natürlich zu seyn, daß

daß die Menschen daran gedacht haben sollten, die ersten und frühesten Formen, welche diese Kunst sich erworben hatte, zu überschreiten, oder daß nur irgend eine feinere Verbesserung in derselben sollte versucht worden seyn, die auf etwas anderes als bloß die Erhöhnng dieses Zwecks, dem Grade nach, gezielt hätte.

Ich fühle mich daher in dieser Rücksicht gezwungen, zu denken, daß der neuere Geschmack in der Gartenkunst, oder wie sie Herr Walpole mit großem Recht und Nachdruck nennt — in der Kunst der Landsschaftsschöpfung, seinen Ursprung zweien Umständen verdankt, welche bey dem ersten Anblick paradox seyn können, nähmlich dem zufälligen Umstande unsers Geschmacks in der Schönheit der Natur, der sich auf fremde Muster gründet, und dem Unterschiede oder dem geringern Werthe der Gegend unseres Landes in Rücksicht derer, die wir ganz besonders zu bewundern pflegen.

Der Einfluß dieser Umstände wird vielleicht denjenigen einleuchten, welche sich erinnern, daß die Zusammensetzungen, welche in dieser Rücksicht unserm Geschmack am frühsten und in der That am allgemeinsten Festigkeit geben, diejenigen sind, welche in Italien und Griechenland ge-

macht

macht worden sind: Länder, die in Ansehung des Klima und der natürlichen Schönheit vor dem unsrigen große Vorzüge haben; die für unsere Einbildungskraft fast heilig sind, wegen der Begebenheiten, wodurch sie sich vor allen Ländern der Welt auszeichneten, und die ausser dem allen wegen der schönen Werke, in welchen sie gepriesen werden, einen großen Nebenreiz für uns haben. Die Gedichte Homers und Theokrits, Virgils und Horazens sind nun schon eine beträchtlich lange Zeit die ersten dichterischen Produkte gewesen, an welche die Jugend des neuern Europa gewöhnt wird, und haben folglich in einem sehr merkbaren Grade auf den Geschmack aller derer, die sich früh mit dem Studium derselben abgaben, Einfluß gehabt. Ausserdem ist die Wirkung der Mahlerey, und ganz vorzüglich der Landschaftsmahlerey, sehr groß gewesen, unsern Geschmack für die Schönheiten der Natur zu erwecken, und ihm eine bestimmte Richtung zu geben. Die großen Meister in dieser Kunst waren vorzüglich Italiäner, Männer, die mitten in Szenen von ausgezeichneter Schönheit gebohren waren, die ihr Leben mit Nachbildung ihrer schönsten Züge zubrachten, und deren Werke in jeglichem Lande, wohin sie

sie kamen, die Bewunderung der Szenen, deren Kopien sie waren, verbreiteten. Aus diesen beiden Ursachen, und aus dem großen Vorurtheile, welches wir seit dem Wiederaufleben der Wissenschaften für alles dasjenige, was sich auf griechische oder römische Alterthümer bezieht, schon so früh und so tief fühlen, hat die Vorstellung von Italiänischen Gegenden sehr stark Besitz von unserer Einbildungskraft genommen. Wir erwerben uns unsere ersten Eindrücke von der Schönheit der Natur aus den Zusammensezzungen, in welchen solche Gegenden gemahlt waren, und haben uns nach und nach daran gewöhnt, sie als die Ideale der Schönheit der Natur zu betrachten.

Mit diesen Eindrücken war es den Bewohnern eines Landes, deren Gegenden, so schön sie auch an und für sich selbst sind, doch in mancher Rücksicht von denjenigen, welche für idealisch gehalten werden, sehr abweichen, ganz natürlich, daß sie dasjenige, was sie nicht besaßen, nachzuahmen suchten, und bestrebt waren, die Schönheiten, die ihr eignes Land nicht erzeugte, so gut es sich thun ließ, in sie hinein zu tragen, und auf diese Art sich, nach Walpole's

pole's starkem Ausdrucke, die Gegenden selbst zu schaffen, welche ihnen die Natur versagt hatte.

Aber solche Versuche der Verschönerung konnten, da sie von sehr weitem Umfange sind, nicht gleich in sehr großen Gegenden gemacht werden. Sie konnten aus verschiedenen Ursachen bloß einen Platz einnehmen, der das Haus umgab; und da sie an die Stelle dessen traten, was ehedem der Garten gewesen war, so mußten sie ganz natürlich bloß für eine andere Art von Gartenkunst gehalten werden. Eine Szene von so besonderer Art, konnte sich nicht wohl zu der Gegend umher schicken. Sie mußte sich daher nach und nach weiter ausdehnen, so daß sie allen Grund und Boden, den man übersehen konnte, oder der im Besitz des Verschönerers war, umfaßte. Sie erstreckte sich also natürlicher Weise von dem Garten bis auf den Park, welcher daher auch ein Gegenstand dieser neuen, aber sehr glücklichen Mode von Verschönerung ward. Auf solche Weise scheint aus der Natur der neuern Erziehung und aus der Gewohnheit, welche wir haben, unsre ersten Grundsätze des Geschmacks von fremden Mustern abzunehmen, mit der Bewunderung, zu deren Erregung sich, in Rücksicht des Alterthums, in unserer Seele

so viele Ursachen vereinigten, zugleich dieser neuere Geschmack in der Gartenkunst entsprungen zu seyn, welcher von jedem andern, dem man vorher folgte, so sehr verschieden ist, und der zur Verschönerung dieses Landes so viel beitrug.

Es ist ferner zur Bestättigung desjenigen, was ich gesagt habe, zu bemerken, daß die ersten Versuche dieser Art in England sehr weit entfernt waren, eine Nachahmung der allgemeinen Gegenden der Natur zu seyn. Es war blos eine Nachahmung Italiänischer Gegenden; und es ist nicht unwahrscheinlich, daß diejenigen, welche zuerst diese Kunst ausübten, selbst die mögliche Schönheit nicht kannten, welche sie mit der Zeit erlangen konnten. Statüen, Tempel, Urnen, Ruinen, Kolonaden u. s. f. waren die ersten Verzierungen aller solcher Szenen. Alles, was nur die wirklichen Szenen der Natur in Italien auszeichnete, ward hier in künstlichen Szenen mit der gedankenlosesten Verwirrung angebracht; und der Gegenstand der Kunst im Allgemeinen war nicht der Gegenstand einer natürlichen, sondern einer italiänischen Landschaft. Popens schöne Satyre über diesen Gegenstand ist ein hinlänglicher Beweis von dem Grade, zu welchem diese Mode gestiegen war. Dieses verdient

dient zur Ehre seines Geschmacks, der die möglichen Schönheiten dieser neugebohrnen Kunst so schnell faßte, und über die allgemeinen Vorurtheile in Betreff dieses Gegenstandes so erhoben war, angemerkt zu werden.

Es war von diesem Zustande der Kunst bis zur Erzielung einer allgemeinen Schönheit nur ein kleiner Schritt. Der große Schritt war schon durch die Vernichtung der regelmäßigen Formen, welche das erstere System der Gartenkunst ausmachten, und durch die Nachahmung der Natur, welche, ob sie schon fremd, und von den Erscheinungen oder dem Charakter der Natur in unserm Lande sehr verschieden war, doch immer eine Nachahmung der Natur blieb, gethan. Die Verschwendung von Tempeln, Ruinen, Statüen und allen andern Nebenstücken, in den Italiänischen Gärten ward gar bald lächerlich. Man fand, daß durch die Vernichtung derselben die Schönheit der Landschaft nicht aufgehoben würde. Die Kraft der einfachen Natur ward empfunden und anerkannt, und die Entfernung der Stücke des erworbenen Ausdrucks leitete die Menschen desto mehr auf den natürlichen Ausdruck der Gegenden zu achten, und die Mittel, durch welche

er beibehalten oder erhöht werden könnte, zu studiren. Auch hatten die damals erscheinenden Jahreszeiten Thomsons, den man für einen sehr kompetenten Richter hielt, *) keinen geringen Einfluß auf die Leitung und Richtung des Geschmacks der Meisten in dieser Kunst. Das besondere Verdienst des Werkes selbst, seine vorzüglich glücklichen Schilderungen, und mehr als Alles, der schöne Enthusiasmus, welcher das Ganze beseelt, waren für das Wachsthum einer neugebohrnen Kunst, deren Gegenstand die Hervorbringung der Naturschönheit war, ganz vorzüglich geschickt; und indem es überall sowohl die Bewunderung der Natur, als auch die Kenntnis ihres Ausdrucks verbreitete, so bereitete es in einem vorzüglichen Grade die Herzen der Menschen im Allgemeinen vor, sowohl die Wirkungen jener Szenen, in welchen sie nachgeahmt wurde, zu empfinden, als auch über die Treue dieser Nachahmungen zu urtheilen. Durch diese Mittel und durch das besondere Genie einiger unlängst verstorbenen Meister der Kunst, ist die Gartenkunst nach und nach von der Erzielung der besondern, zur Erreichung der allgemeinen Schönheit empor gestiegen, ist sie dahin gekommen,

*) *D. Warton.*

men, alles dasjenige, was sich die Phantasie des Mahlers nur immer vorstellte, zu realisiren, und reinere, harmonischere und ausdrucksvollere Szenen zu erschaffen, als in der Natur selbst zu finden sind.

Aus dieser geringen Betrachtung, die ich nun über die Fortschritte derjenigen Künste gemacht habe, deren Absicht die Schönheit der Form ist, kann sich der Leser vielleicht überzeugen, daß dieser Fortschritt selbst in Rücksicht der Schönheit des Zwecks, und jener materiellen Eigenschaften in den Formen, welche Ausdrücke desselben sind, einen Unterschied in den Empfindungen der Menschen hervor bringt; daß derselbe Grad von Kunst oder Geschicklichkeit, welcher in einem frühen Zeitalter der Gegenstand der Bewunderung ist, in einem Zeitalter von größerer Vollkommenheit aufhört, es zu seyn; und daß daher Mannigfaltigkeit aus derselben Ursache in den letztern Perioden dieser Künste die auszeichnende Form der Schönheit ist, so wie es in den erstern Perioden derselben die Gleichförmigkeit war.

Aber diese Eigenschaften sind einander weder entgegengesetzt, noch unvereinbar, ob sie gleich beide in hohem Grade die charakteristischen

Merkmale der rohen und der gebildeten Perioden der Künste sind. Sie müssen in einer jeglichen Form der Schönheit vereiniget werden, und dieselbe Eigenschaft des Zwecks oder der Geschicklichkeit, welche der Grund ihrer Schönheit ist, giebt auch das Gesetz ihrer Vereinigung.

Jegliches Werk der Kunst setzt eine Einheit des Zwecks, oder irgend eine Absicht voraus, auf welche der Künstler bey seiner Bildung oder Zusammensetzung sahe. In Formen aber, die bloß als Ausdrücke des Zwecks, und weiter in keiner andern Rücksicht betrachtet werden, ist das einzige mögliche Zeichen der Einheit des Zwecks Gleichförmigkeit oder Regelmäßigkeit. Bloß dieses unterscheidet die Produkte des Ungefährs von den Produkten des Zwecks; und ohne dem Schein von diesem, ist anerkanntermaßen Mannigfaltigkeit nichts anders als Verwirrung.

In einem jeglichen schönen Werke der Kunst wird noch etwas mehr, als bloßer Zweck verlangt, nämlich eleganter oder verschönerter Zweck. Von diesem ist das einzige materielle Zeichen, Mannigfaltigkeit. Diese unterscheidet im Allgemeinem schöne von schlechten Formen: und ohne sie ist Gleichförmigkeit in einigem Grade nur dumm oder geschmacklos. Schöne Formen

men müssen daher nothwendiger Weise sowohl aus Gleichförmigkeit als auch aus Mannigfaltigkeit zusammengesetzt werden; und diese Vereinigung wird vollkommen seyn, wenn das Verhältniß der Gleichförmigkeit der Schönheit der Verschönerung, (the beauty of Embellishment) und das Verhältniß der Mannigfaltigkeit der Schönheit der Einheit, (beauty of unity) keinen Eintrag thut.

Wenn man also die Formen in diesem Lichte betrachtet, wenn man sie blos wegen ihres Ausdrucks von Zweck für schön hält, so kann man die Bemerkung des D. Hutcheson, in Rücksicht ihrer Schönheit, vielleicht für ein Axiom halten: daß nämlich, wo die Gleichförmigkeit dieselbe ist, die Schönheit der Formen mit ihrer Mannigfaltigkeit; und wenn ihre Mannigfaltigkeit dieselbe ist, ihre Schönheit mit ihrer Gleichförmigkeit im Verhältniß steht. Dieses stimmt mit der Meinung überein, die ich dem Leser oben gegeben habe: Wenn die Einheit des Zwecks gleich ist, so wird die Schönheit der Formen mit ihrer Verschönerung, und wenn die Verschönerung der Formen gleich ist, wird ihre Schönheit mit der Einheit ihres Zwecks im Verhältniß stehen.

III. In demjenigen, was ich dem Leser nur eben vorgelegt habe, werden die Eigenschaften Gleichförmigkeit und Mannigfaltigkeit, wegen ihres Ausdrucks des Zwecks, als schön betrachtet. In dem vorhergehenden Abschnitte hingegen wurden sie wegen der Wirkung ihrer Zusammensetzung, durch Beybehaltung und Erhöhung der Rührung, den der Gegenstand an und für sich selbst zu erregen vermag, für schön gehalten. Daß diese Eigenschaften wirklich aus beyden Ursachen schön sind; daß ihre Zusammensetzung in einigen Fällen schön ist, weil sie die Geschicklichkeit und den Geschmack des Künstlers ausdrückt, und in andern, weil sie dem Charakter oder Ausdrucke des Gegenstandes analog sind, scheinen mir so augenscheinlich richtige Sätze, daß ich den Leser mit einer Erläuterung derselben nicht aufhalten werde. Aber die Verwirrung dieser bestimmten Ausdrücke ist, wie mich dünkt, die Ursache des größern Theils der Irrthümer gewesen, welche bey der Untersuchung der Schönheit dieser Eigenschaften begangen worden sind.

Aber die Schönheit dieser Ausdrücke ist sehr verschieden: und da es in der Macht des Künstlers steht, entweder die Schönheit des Zwecks der Schönheit des Charakters oder des Ausdrucks,

drucks, oder die Schönheit des Charakters der Schönheit des Zwecks aufzuopfern, so giebt es vielleicht keinen Umstand, der für ihn oder für die Künste des Geschmacks im Allgemeinen von größerer Wichtigkeit wäre, als eine richtige und genaue Vorstellung von dem Unterschiede dieser Schönheit, und von dem großen Vorzuge, welchen die eine über die andere hat. Der Vorzug der Schönheit des Ausdrucks oder des Charakters scheint in folgenden drey Dingen zu bestehen:

1. In der größern und stärkern Rührung, als diejenige ist, welche der bloße Ausdruck des Zwecks verursacht.

2. In dieser Schönheit selbst, welche allgegemein gefühlt wird, da sie blos von der Empfindsamkeit allein abhängt, und die Schönheit des Zwecks blos von denjenigen empfunden wird, die von der Kunst Kenntnisse haben, und die deßwegen über die Geschicklichkeit und den Geschmack, der aus dem Kunstwerke hervor leuchtet, urtheilen können, und

3. In der Dauer dieser Schönheit, da sie aus gewissen unabänderlichen Grundsätzen unserer Natur entspringt, und die Schönheit des Zwecks von der Periode der Kunst abhängig ist,

in welcher das Kunstwerk vollendet wurde, und alsdann aufhört, schön zu seyn, wenn die Kunst entweder in der Vollkommenheit Fortschritte gemacht hat, oder gesunken ist.

Es kann daher in allen denjenigen Künsten, deren Gegenstand die Hervorbringung schöner Formen ist, als der erste und Hauptgrundsatz betrachtet werden, daß der Ausdruck des Zwecks dem Ausdrucke des Charakters untergeordnet seyn sollte, und daß in jeglicher Form das Verhältniß der Gleichförmigkeit und Mannigfaltigkeit, welches der Künstler studiren sollte, dasjenige seyn müße, welches der Natur dieses Charakters angemessen ist. So wie es in den mechanischen Künsten, deren Gegenstand die Nützlichkeit ist, und in welchen die Geschicklichkeit des Künstlers zur Hervorbringung nützlicher Formen am sichersten angewendet wird, lächerlich und abgeschmackt seyn würde, diese Nützlichkeit der Anbringung seiner Geschicklichkeit oder Fertigkeit aufzuopfern; eben so lächerlich und abgeschmackt ist es in den Künsten des Geschmacks, deren Gegenstand die Schönheit ist, und in welchen der Geschmack oder das Genie des Künstlers zur Hervorbringung schöner Formen am sichersten angewendet wird, wenn er die größere Schönheit

des Charakters oder des Ausdrucks der geringere und kürzere Zeit dauernden Schönheit aufopfert, welche etwa aus der Anbringung seiner eigenen Geschicklichkeit oder Kunst entspringen mag.

So offenbar oder richtig der Grundsatz, den ich jetzt aufgestellt habe, auch seyn mag, so sind die schönen Künste doch unglücklicher Weise von einem sehr verschiedenen Grundsatze beherrscht worden: und der unverdiente Vorzug, welchen die Künstler von Natur geneigt sind der Anbringung des Zwecks zu geben, ist eine von der wirksamsten Ursache jenes Verfalls und jener Ausartung gewesen, welche die Geschichte aller schönen Künste bemerkt hat, nachdem die Künste zu einem gewissen Grad der Vollkommenheit gekommen waren. Dem gemeinen Zuschauer ist der große Beweiß von Vortreflichkeit in schönen Formen, der Charakter oder Ausdruck, oder mit andern Worten, der Anblick einer interessanten oder rührenden Eigenschaft in der Form selbst. Hingegen ist dem Künstler der große Beweis von Vortreflichkeit, die glückliche Anwendung von Kunst: die Hervorbringung von etwas Neuem, in Ansehung des Zwecks, und von etwas Schweren, in Ansehung der Ausführung. Das ganze Menschengeschlecht bestimmt also die Schönheit

der Formen nach ihrem Ausdruck oder Charakter. Der Künstler aber bestimmt sie nach dem Ausdruck des Zwecks. Wenn also die Künste, die sich mit der Schönheit der Form beschäftigen, zu denjenigen glücklichen Zustande ihrer Vervollkommnung gelangt sind, in welchem dieser Ausdruck des Charakters selbst der große Ausdruck des Zwecks ist, so nimmt die Erfindung und der Geschmack des Künstlers fast nothwendiger Weise eine ganz andere Richtung. Wenn sich seine Vortreflichkeit durch die Hervorbringung blos schöner und ausdruckvoller Formen nicht weiter auszeichnen kann, so wird er natürlicher Weise angetrieben, sie durch etwas, welches ungemein oder schwer ist, auszuzeichnen: seinen Werken den Stempel der Fruchtbarkeit seiner Erfindung und der Geschicklichkeit seiner Ausführung aufzudrücken; und auf solche Weise bey dem Bestreben, seine großen Vorzüge in der Kunst selbst anzubringen, den Zweck seiner Kunst nach und nach zu vergessen. Indem also der Künstler von den wahren Grundsätzen der Zusammensetzung unmerklich abgeht, so zielen unglücklicher Weise andere Ursachen auf die Mißleitung des Geschmacks des Publikums ab. In den mechanischen Künsten, deren Gegenstand Nützlichkeit ist,

ist diese Nützlichkeit selbst der Grundsatz, nach welchem wir die Vollkommenheit eines jeden Produkts bestimmen: Nützlichkeit aber ist ein langdauernder Grundsatz, und macht nothwendiger Weise unser Urtheil von dieser Vollkommenheit eben so bleibend. In den schönen Künsten, deren Gegenstand die Schönheit ist, bestimmen wir allein nach ihrer Wirkung auf unsere Einbildungskraft die Vortreflichkeit ihrer Produkte. Es ist aber keine Eigenschaft, welche auf unsere Einbildungskraft eine größere Wirkung macht, als Neuheit. Daher stimmt das ganze Menschengeschlecht sehr natürlich der Erfindung des Künstlers bey, und vergnügt sich an jenen fortgesetzten Produkten der Neuheit, welche die Kunst ihr gewährt. In den mechanischen Künsten, die im Allgemeinen auf Nützlichkeit gerichtet sind, sind einigermaßen alle Menschen von der Vortreflichkeit ihrer Produkte Richter, weil sie einigermaßen Richter dieser Nützlichkeit sind. In den schönen Künsten, welche vorzügliche, oder doch wenigstens solche Talente zu fordern scheinen, welche nicht allgemein gefunden werden, sind weder alle Menschen Richter, noch stellen sie sich es auch vor, daß sie es seyn können. Sie unterwerfen daher ihre Meinungen der Leitung der-

jenigen

jenigen willig, welche vermöge der Uebung in diesen Künsten, in Ansehung ihrer Schönheit, die kompetentesten Richter sind; und weil die Künste sie mit beständiger Neuheit vergnügen, so nehmen sie für ausgemacht an, daß dasjenige, was neu ist, auch schön sey. Durch den Vorzug, welchem die Künstler von Natur so geneigt sind, dem Ausdrucke des Zwecks von dem Ausdrucke des Charakters zu geben; durch die Natur dieser Künste selbst, die keinen immer dauernden Grundsatz der Beurtheilung gewähren; und durch die Neigung der Menschen im Allgemeinen, ihre Meinungen den Meinungen derjenigen zu unterwerfen, welche die bey der Verderbniß des Geschmacks interessirt sind, sind die Künste des Geschmacks in jeglichem Lande, nach einer gewissen Periode der Vollkommenheit, in bloßen Ausdruck der Geschicklichkeit und Fertigkeit der Künstler ausgeartet, und nach und nach in einen Zustand der Barbarey herab gesunken, der fast so groß ist, als derjenige, aus welchem sie sich anfänglich erhoben. „Alit aemulatio ingenia," sagt Velleius Paterculus, wenn er von demselben Gegenstande spricht, „et nunc inuidia, „nunc admiratio incitationem accendit; naturaque „quod summo studio petitum est, adscendit in sum-

„mum,

„mam, difficilisque in perfecto mora est: naturaliterque quod procedere non potest, recedit; et vt „primo, ad consequendos quos priores ducimus, „accendimur, ita, vbi aut praeteriri aut aequari „eos posse desperauimus, studium cum spe senescit, „et quod assequi non potest, sequi desinit; et velut „occupatam relinquens materiam, querit nouam; „praeteritoque eo, in quo eminere non possumus, „aliquid in quo nitamur conquirimus."

Vell. Paterculus L. 1. ad. fin.

Aber dieser traurige Fortgang ist denjenigen Künsten, welche Schönheit der Form zur Absicht haben, nicht allein eigen. Dieselben Ursachen erstrecken sich über alle jene Künste, welche auf die Hervorbringung der Schönheit gerichtet sind, und diejenigen, welche mit der Geschichte der schönen Künste des Alterthums bekannt sind, werden sich erinnern, daß die Bildhauerkunst, die Mahlerey, die Musik, die Dichtkunst und die Kunst der prosaischen Komposition fast gleiche Perioden ihrer steigenden und sinkenden Kultur gehabt haben. Man hat nur selten in der Geschichte einer dieser Künste gefunden, daß der Künstler, wie unser große Meister in der Mahlerey, mit der Ausübung seiner Kunst zugleich Philosophie verbun-

den, und seine eigenen erhabenen Erfindungen nach den reinen Grundsätzen der Wahrheit und Wissenschaft geordnet habe.

Es ist schwer und vielleicht unmöglich, gegen einen Irrthum, der so unmittelbar aus der Natur und aus der Ausübung dieser Kunst selbst entspringt, ein Mittel aufzufinden. Ob es nun aber, wie ich fast zu glauben geneigt bin, in dem neuern Europa keine Umstände geben möge, welche den sinkenden Geschmack aufrecht halten könnten; ob die schönen Muster des Alterthums in jeglicher Kunst nicht dazu dienen, das Pannier des Geschmacks in diesen Künsten in einigem Grade festzusetzen: ob der Fortschritt der Philosophie und Kritik nicht darauf abzielen möge, eine größere Festigkeit des Geschmacks, so wie eine größere Feinheit desselben einzuführen; und ob nicht die allgemeine Verbreitung der Wissenschaften, durch welche die Anzahl der Kenner so sehr vermehrt wird, diese Künste von der Alleinherrschaft der Künstler erretten, und auf diese Weise richtigere und philosophischere Grundsätze der Entscheidung geben könne, — dieß Alles zu untersuchen liegt weit ausserhalb den Grenzen dieser Versuche. Aber ich glaube mit gebührender Bescheidenheit, daß es zur Erhaltung des

Geschmacks der einzelnen Menschen oder auch des Publikums keine wichtigere und anwendbarere Regel der Kritik giebt, als jede Zusammensetzung für falsch und fehlerhaft zu halten, in welcher der Ausdruck der Kunst rührender ist, als der Ausdruck des Gegenstandes, oder in welcher die Schönheit des Zwecks vor der Schönheit des Charakters oder des Ausdrucks den Vorzug hat.

Zweiter Theil.

Von dem Einflusse der Zweckmäſigkeit auf die Schönheit der Formen.

I. Die zweyte Quelle der relativen Schönheit der Formen ist Zweckmäſigkeit, oder die genaue Uebereinstimmung der Mittel mit dem Endzweck.

Daß diese Eigenschaft in den Formen die Rührung des Schönen hervorbringt, muß höchst wahrscheinlich Jedermann bemerkt haben. In den Formen der Geräthschaft, der Maschinen und der Werkzeuge bey den verschiedenen Künsten entspringt der größere Theil ihrer Schönheit aus derselben; und es giebt keine Form, welche nicht schön werde, so bald wir finden, daß sie ihrem Endzwecke vollkommen entspricht. „Ein Schiff, welches wohl gebaut ist, und wohl „zu segeln verspricht, sagt Herr Hogarth, wird „von den Schiffern eine Schönheit genannt.“ Auf gleiche Weise werden in jeder andern Profession

fession von den Künstlern alle Maschinen oder Werkzeuge schön genannt, welche dem Zwecke ihrer Künste gut angemessen sind. Selbst bey den gemeinsten und ungeachtetsten Werken, von vollkommner Zweckmäsigkeit, fühlen wir Schönheit, wenn wir ihre Gemeinheit vergessen und sie blos in Rücksicht des Zwecks, zu dessen Erreichung sie dienen, betrachten.

Daß aber Zweckmäsigkeit nicht die einzige Quelle der Schönheit in den Formen sey, ist augenscheinlich genug. Ich glaube, daß der geschmack- und genievolle Verfasser der Versuche über das Erhabene und Schöne der Liebe des Systems zu viel nachgegeben habe, wenn er nicht eingestehen will, daß sie überhaupt eine Quelle der Schönheit sey. Die Erfahrung und Sprache des gemeinen Lebens streiten gegen diese Meinung, die auch von keinem der Beyspiele, die er giebt, hinlänglich unterstützt zu werden scheint. „Nach diesem Grundsatze, sagt er, „würde der keilförmige Rüssel des Schweins, „die kleinen eingefallenen Augen, und die ganze „Bildung des Kopfes, der zu seiner Bestimmung, „zu graben und wühlen, so geschickt ist, ausser„ordentlich schön seyn. Der große Sack, wel„cher der Löffelgans von dem Schnabel herab

„hängt, ein Ding, das diesem Thiere gleichfalls „von großem Nutzen ist, würde in unsern Au„gen gleichergestalt schön seyn. Der Igel durch „seinen stachlichten Kopf gegen alle Anfälle so „gut gesichert, und das Stachelschwein, mit „seinen schiessenden Kielen, würden dann für „Geschöpfe von nicht geringer Schönheit gehal„ten werden. Es giebt wenig Thiere, deren „Theile besser ausgedacht werden, als die Theile „des Affen. Er hat die Hände des Menschen, „verbunden mit den Schnellgliedern des Thieres: „er ist bewundernswürdig zum Laufen, Sprin„gen, Anklammern und Klettern geschickt: „und doch giebt es nur wenige Thiere, welche „in den Augen aller Menschen weniger schön „sind," u. s. w.

Es ist klar und deutlich, daß alle diese und alle übrigen Beyspiele von Thieren, die er anführt, nicht für schön gehalten werden; aber wenn ich nicht irre, so ist die Ursache davon nicht, weil die Schicklichkeit ihrer Bildung nicht fähig wäre die Rührung der Schönheit hervor zu bringen, sondern weil wir die Thiere im Allgemeinen nicht in dem Lichte dieser Schicklichkeit ihrer Bildung betrachten. Solche Thiere sind von Natur nicht schön, oder haben keine jener Bestandtheile, von

denen

denen wir oben erwähnten, daß sie die Schönheit der Formen ausmachen. Die natürliche Schönheit der Formen aber rührt uns zuerst, weil sie weder eine vorläufige Kenntniß, noch eine feste Aufmerksamkeit fordert. Ausserdem haben diese Thiere wegen ihrer Naturtriebe, ihrer Charaktere, und ihre Art und Weise zu leben, manche unangenehme Eigenschaften. Wir betrachten sie aber gemeiniglich in dem Lichte dieser Eigenschaften; weil uns schmerzhafte oder unangenehme Eigenschaften so wohl schneller als auch stärker rühren, als Eigenschaften von einer entgegengesetzten Art. Wenn wir es aber über uns selbst vermögen können, diese unangenehmen Betrachtungen zu übersehen, und die Thiere in dem Lichte der Schicklichkeit ihrer Bildung zu betrachten, so dünkt mich, wird es mit der Erfahrung eines Jeden übereinstimmen, daß alsdenn ihre Formen in einigem Grade Gegenstände der Schönheit werden. Wenn man gleich anfänglich sagen wollte, daß der Kopf des Schweins eine schöne Form sey, so könnte man sich mit dieser Behauptung einem Gelächter aussetzen; wenn man aber vorher die bewunderungswürdige Schicklichkeit seiner Bildung, für die Bedürfniße dieses Thieres, entwickelt hätte, so würde gewiß ein Jeder

bey dieser Schilderung von demselben eine Rührung der Schönheit empfinden. Es ist daher in anatomischen oder naturhistorischen Schriften nichts gemeiner, als der Ausdruck Schönheit auf viele gemeine und unangenehme Theile des animalischen Körpers angewandt; auch ist kein einziger Leser, der diese Gegenstände blos in dem Lichte ihrer Schicklichkeit betrachtet, welcher nicht mit dem Schriftsteller dieselbe Rührung empfände. Ein Arzt spricht selbst von einer schönen Theorie der Wassersucht oder des Fiebers, ein Chirurgus von einem schönen Instrumente zu Operationen, ein Anatomiker von schönen Präparaten. Die ganze übrige Welt hört in der That diese Sprache mit einem Grade von Befremdung. Ihnen erscheinen Gegenstände der Art blos von Seiten des Schauders oder Ekels; aber den Künstlern sind diese Eigenschaften schon lange verschwunden, und das einzige Licht, in welchem sie selbige betrachten, ist ihre Schicklichkeit zu den Absichten ihrer Künste. Diese Beyspiele beweisen vielleicht zur Genüge, daß selbst diejenigen Gegenstände, die von natürlicher Schönheit am entferntesten sind, alsdenn schön werden, wenn sie blos in dem Lichte ihrer Schicklichkeit betrachtet werden; und daß der Grund, aus welchem

sie uns nicht immer schön erscheinen, der ist, weil wir diese Eigenschaft gewöhnlich übersehen. Daß gefallende oder angenehme Formen von ihrer Zweckmäßigkeit Schönheit erhalten; und daß die vollkommenste Form der Schönheit noch eine größere Schönheit dadurch erhalten kann, weil sie zu irgend einem Endzwecke weißlich eingerichtet ist, sind Thatsachen, zu offenbar, als daß sie einer Erläuterung bedürften. Es ist nur noch zu bemerken, daß diese Eigenschaft in ihrer Wirkung, die Rührung der Schönheit hervorzubringen, eben den Einschränkungen unterworfen ist, welchen jede andere Eigenschaft der Rührung ausgesetzt ist. Wenn solche Eigenschaften entweder gemein oder von geringer Bedeutung sind, so bewirken sie zwar eine ziemlich starke Rührung, aber keine Schönheit; und wie die Rührung, welche Zweckmäßigkeit in uns erregt, an und für sich selbst weit unter manchen andern Rührungen des Vergnügens ist, so giebt es vielleicht mehrere Beyspiele, wo diese Eigenschaft ohne einem Gefühl der Schönheit bemerkt wird. Im Allgemeinen fühlen die Menschen bey dem Ausdrucke der Zweckmäsigkeit dann eine kleine Schönheit, wenn sie entweder groß oder neu ist.

II.

Von der Schönheit des Verhältnisses.

Ich glaube auch, daß die Schönheit des Verhältnisses dieser Ursache zuzuschreiben ist, und daß gewisse Verhältnisse, nicht aus einer ursprünglichen Fähigkeit in solchen Eigenschaften, diese Rührung hervorzubringen, sondern weil sie für uns Ausdrücke der Schicklichkeit der Theile zu dem bestimmten Zwecke sind, die Rührung der Schönheit erwecken. Es ist mir in den Grenzen, welche ich mir selbst vorschreibe, unmöglich, in eine tiefe Untersuchung der Natur des Verhältnisses hinein zu gehn. Alles, was hierbey meine Absicht ist, besteht darinn, einige von denjenigen Betrachtungen mitzutheilen, die mich veranlassen, in diesem Schlusse mit Herrn Hogarth überein zu stimmen.

1. Mich dünkt, daß die Rührung des Angenehmen, welche das Verhältniß gewährt, mit keinem Angenehmen der Empfindung etwas Aehnliches

liches habe, sondern daß sie demjenigen Gefühl des Vergnügens gleiche, welches wir in andern Fällen haben, wo die Mittel ihrem Endzwecke genau angemessen sind. Wenn ein Stuhl oder ein Tisch, oder irgend ein anderer gemeiner Gegenstand ein gutes Verhältniß seiner Theile hat, so ist dasjenige, was wir fühlen, so viel ich urtheilen kann, nicht eine bloße Empfindung des Angenehmen, wegen einer gewissen Anordnung der Theile, sondern eine vergnügenvolle Rührung, wegen der fleissigen Disposition derjenigen Theile, die zur Erreichung des Endzwecks bestimmt sind. Auf gleiche Weise scheint mir die Wirkung des Misverhältnisses, mit jener unmittelbar schmerzhaften Empfindung, die wir bey einem widerlichen Tone oder Geruche haben, keine Aehnlichkeit zu haben, sondern derjenigen Art von Misvergnügen zu gleichen, welche wir alsdann empfinden, wenn wir sehen, daß die Mittel zur Erreichung des Endzwecks nicht bequem sind. So erregt das Misverhältniß in den Beinen eines Stuhles oder Tisches nicht nur in uns ein bloßes Gefühl des Unangenehmen, sondern auch zugleich wegen der Unschicklichkeit dieser Bildung zur Erreichung des Zwecks, zu welchem die Gegenstände bestimmt sind, eine sehr

merkliche Rührung des Misvergnügens oder der Unzufriedenheit. Ueber die Wahrheit davor muß ein Jeder aus seiner eigenen Erfahrung urtheilen können.

In der That giebt uns die Fertigkeit, die wir bey gar sehr vielen gemeinen Fällen haben, nach dem bloßen Ansehen der Form diese Schicklichkeit unmittelbar zu bemerken, Veranlassung zu glauben, daß wir, wie es auch in der Sprache des gemeinen Lebens ausgedrückt wird, über das Verhältniß mit dem Auge entscheiden; und diese Eigenschaft der Schicklichkeit drückt sich uns durch die materielle Form so unmittelbar aus, daß wir zwischen solchen Urtheilen und der bloßen Entscheidung des Sinns nur einen kleinen Unterschied bemerken; aber Jedermann muß bemerkt haben, daß, wenn der Gegenstand uns entweder nicht gemein, oder seine Bildung verworren ist, wir nicht so leicht und geschwind über ihn urtheilen können; und daß wir das Verhältniß nicht eher entdecken, als bis wir den Grund der Maschine, oder die Mittel, durch welche der Zweck erreicht wird, aufgefunden haben.

2. Die Natur der Sprache scheint auch sehr stark zu beweisen, daß das Verhältniß von der

Zweckmäsigkeit abhängt, und als das Zeichen von dieser, die Rührung der Schönheit erregt. Wenn eine gemeine Person gefragt würde, warum das Verhältnis eines gewissen Gebäudes, einer Maschine, eines Werkzeugs ihr gefalle, so würde sie natürlicher Weise antworten, weil es den Gegenstand geschickt mache, den durch ihn beabsichtigten Endzweck zu erreichen. Wenn wir einer Person, die mit dem Sinn des Worts Verhältniß nicht bekannt wäre, eine Maschine oder ein Instrument beschreiben wollten, und wünschten, sie von der Schönheit dieses Verhältnisses zu belehren, so könnten wir dieses vollkommen wohl thun, wenn wir uns anstatt dessen des Worts Zweckmäsigkeit bedienten, und ihr deutlich machten, mit welcher besondern Genauigkeit alle einzelnen Theile dem allgemeinen Endzwecke dieser Maschine entsprechen; und wenn wir in dieser Beschreibung fortführen, so würde diese Person aus der Betrachtung dieser Zweckmäsigkeit dieselbe Rührung schöpfen, welche wir durch die Betrachtung desjenigen, was wir sein Verhältniß nennen, erhalten. Es trägt sich sehr oft zu, daß wir Beschreibungen von Formen lesen oder hören, die wir nie gesehen haben, und von deren Verhältnissen wir folglich,

wenn

wenn das Verhältniß eine wesentliche und ursprüngliche Eigenschaft in den Gegenständen ist, unmöglich urtheilen können; jedoch, glaube ich, daß wir uns, wenn wir nur einmal davon überzeugt sind, daß die Form gut ausgedacht ist, und daß ihre verschiedenen Theile ihrem Endzwecke genau angemessen sind, auch unmittelbar davon überzeugen, daß sie ein gutes Verhältniß habe; und daß wir kein Bedenken tragen, von ihrer Verhältnißmäßigkeit zu sprechen, ob wir sie gleich niemals gesehen haben, wenn wir nur ihre Natur und ihren Mechanismus vollkommen einsehen. Bestünde im Gegentheil das Verhältniß in gewissen bestimmten Aufeinanderbeziehungen, die einzig und allein durch einen gewissen besondern Sinn entdeckt werden könnten, so könnte alles dieses unmöglich geschehen. Die Betrachtung der Zweckmäßigkeit könnte auf unsere Meinung über das Verhältniß keinen größern Einfluß haben, als jede andere Rücksicht.

In vielen und mannigfaltigen Fällen sind die Ausdrücke Zweck- und Verhältnißmäßigkeit vollkommen gleichbedeutend. Es ist aber allerdings ein Unterschied zwischen ihnen, dessen Entwiklung nothwendig seyn dürfte, da sie einen vollständigern und genauern Begriff von der Na-

tur des Verhältnisses und von dem Grunde seiner Schönheit zu geben scheint.

Jegliche Form, welche des Verhältnisses empfänglich ist, kann entweder in einer oder der andern von folgenden Rücksichten betrachtet werden:

1. in Rücksicht ihrer ganzen oder allgemeinen Beziehung auf den zu erreichenden Zweck, oder wenn sie, ohne die einzelnen Theile derselben zu unterscheiden, als ein Ganzes betrachtet wird;

2. in Rücksicht der Beziehung ihrer verschiedenen Theile zu diesem Zweck.

So kann zum Beyspiel eine Maschine bisweilen in dem Lichte ihrer allgemeinen Nützlichlichkeit zu dem Zwecke, zu dessen Erreichung sie dient, und bisweilen in dem Lichte der Uebereinstimmung ihrer verschiedenen Theile zu der Erreichung dieses Zwecks betrachtet werden. Wenn wir sie in dem erstern Lichte betrachten, so betrachten wir eigentlich ihre Zweckmäßigkeit. Betrachten wir sie aber in dem zweiten Lichte, so ist ihr Verhältniß der Gegenstand unserer Betrachtung. Man kann aber annehmen, daß

die

die Zweckmäßigkeit die allgemeine Beziehung der Uebereinkunft zwischen Mittel und Zweck und das Verhältniß eine besondere oder untergeordnete Beziehung, nämlich die eigentliche Beziehung der Theile auf einen Zweck, ausdrücke. Beide stimmen in dem Ausdrucke der Beziehung der Uebereinkunft zwischen Mitteln und ihren Zwekken überein. Zweckmäßigkeit drückt die eigentliche Beziehung der ganzen Summe von Mitteln zu dem Zwecke, Verhältniß aber die eigenthümliche Beziehung eines Theiles oder mehrerer zu ihrem Zwecke aus.

Wenn wir daher in der Sprache des gemeinen Lebens von dieser Beziehung (relation) eines Gegenstandes, dessen Theile nicht besonders abgetheilt sind, reden; so bedienen wir uns dieser Ausdrücke in gleicher Bedeutung. So sagen wir, daß die Ausgaben eines Menschen mit seinen Einkünften übereinstimmen oder ihnen proportionirt sind, daß der Stolz eines Menschen mit seinen Talenten übereinstimmt, oder ihnen proportionirt ist: daß ein Unternehmen mit den Kräften eines Menschen übereinstimmt, oder ihnen proportionirt ist.

Hingegen bey Gegenständen, die einer Zerlegung ihrer Theile fähig sind, bedient man sich der Ausdrücke Zweck- und Verhältnißmäßigkeit nicht in gleicher Bedeutung, sondern nach derjenigen Zergliederung, die ich eben gemacht habe. So sagen wir, daß die Form des Auges zum Sehen bewunderungswürdig ist: daß das Teleskop zur Entdeckung von Dingen in der Ferne, daß die Feuersprütze das Wasser in die Höhe zu treiben geschickt ist: aber wir könnten in keinem dieser Fälle sagen, daß sie ihren Zwecken proportionirt wären. Wenn wir diese Gegenstände als aus Theilen zusammengesetzt betrachten, und auf die Form dieser Theile in Rücksicht der Erreichung ihrer Zwecke aufmerksam sind, so sprechen wir unmittelbar von dem Verhältnisse dieser Theile. Das richtige Verhältniß solcher Theile ist daher nichts mehr, als diejenige besondere Form oder Ausdehnung, von welcher wir durch die Erfahrung gefunden haben, daß sie zur Erreichung der Absicht der Maschine oder des Werkzeugs die geschickteste sey. Verhältniß kann daher, wie mich dünkt, blos als anwendbar auf diejenigen Formen betrachtet werden,

werden, die aus Theilen zusammengesetzt sind, und die Beziehung der Uebereinstimmung eines oder mehrerer Theile, zu dem Zwecke, zu welchem sie ihrer Bestimmung nach dienen, ausdrücken.

3. Es kann ferner bemerkt werden, daß die Formen gerade so vieler Verhältnisse empfänglich sind, als sie Theile, die zu dem beabsichtigten Zwecke nothwendig sind, annehmen können. In manchen Formen von der gemeinsten Art giebt es eine große Menge von Theilen, welche keinen Bezug zu dem Zwecke oder der Form haben, und die mehr zur Verzierung derselben als zum Nutzen dienen. In Theilen der Art erwarten oder finden wir daher niemals ein genaues Verhältniß, noch haben wir auch von ihrer Schönheit eine so feste und daurende Meinung, als wir von den großen und nothwendigen Theilen der Form haben. In der Form eines Stuhls zum Beispiel, oder eines Tisches, Sophas, einer Thüre oder eines Fensters gereichen verschiedene Theile bloß zur Verzierung: sie haben keinen unmittelbaren Bezug auf die Schicklichkeit der Form, und sind daher fast

 jedes

jedes Jahr in ihren Formen und Größen anders. Alles, was wir von ihnen erwarten, ist, daß sie in den Grenzen einer beständigen und angenehmen Mannigfaltigkeit das Zweckmäsige des Ganzen nicht hindern. Es giebt aber andere Theile derselben Formen, welche zum allgemeinen Zweck oder zur Absicht ihrer Bildung nothwendig sind, als die Höhe eines Stuhls, um bequem darauf sitzen zu können, eines Tisches, zu allen seinen besondern Absichten u. s. f. Diese Theile haben daher alle ein Verhältniß, welches man unmittelbar bemerkt, und welches niemals sehr verletzt werden kann, ohne eine Rührung von Mißvergnügen zu verursachen. Wenn im Gegentheil das Verhältniß etwas Nothwendiges und Unabhängiges in den Formen wäre, so könnte man sich schwerlich vorstellen, daß es bloß in denjenigen Formen, die der Schicklichkeit empfänglich sind, und bloß in jenen Theilen solcher Formen, welche diese Eigenschaft haben, gefunden werden sollte.

4.) Unser Gefühl des Verhältnisses in jeglicher Form entspricht unserer Kenntniß von der Zweckmäßigkeit ihrer Bildung. Wo wir die

Schicklichkeit einer Form nicht kennen, haben wir auch kein Gefühl von ihrem besondern Verhältniß. Kein Mensch nimmt sichs zum Beispiel heraus, von den Verhältnissen einer Maschine zu sprechen, von deren Gebrauch oder Absicht er nichts weiß. Wenn uns eine neue Maschine gezeigt wird, so können wir zwar über die Einfachheit oder Zusammengesetztheit ihrer Bildung ein Urtheil fällen, aber wir wagen es niemals, über die Schicklichkeit oder Unschicklichkeit ihrer Verhältnisse zu entscheiden. Wenn unsere Kenntniß von dem Gebrauche oder den Absichten einer gewissen Klasse von Formen größer wird, als das ganze gemeine Volk sie hat, so empfinden wir eine größere Menge angenehmer Verhältnisse in solchen Formen, als die ganze übrige Welt: und halten dieselben Theile, welche andere Menschen mit Gleichgültigkeit übersehen, wegen unserer Kenntniß von der Zweckmäßigkeit ihrer Bildung, für schön. Dieses muß Jedermann in der Sprache der Künstler über die Werkzeuge ihrer Künste, in der Sprache der Anatomiker und Naturforscher über verschiedene Gegenstände ihrer Wissenschaft, sowohl als in der Erhöhung seines eigenen Gefühls des Verhält-

hältnisses in verschiedenen Formen, bey der Erhöhung seiner Kenntniß von den Zwecken, zu deren Erreichung solche Formen dienen, bemerkt haben. Wenn auf gleiche Weise in der Bildung der Formen der Künste eine Veränderung gemacht und ein neues Verhältniß der Theile eingeführt wird, und sie nun besser zur Erreichung des Zwecks dienen, als vorher, so werden diese neuen Verhältnisse nach und nach schön, indeß die erstern ihre Schönheit verlieren. Im Allgemeinen kann man bemerken, daß die Bestimmtheit des Verhältnisses in allen Fällen von der Bestimmtheit der Zweckmäßigkeit abhängig ist.

1) Wo diese Zweckmäßigkeit nothwendig bestimmt ist, wie in vielen mechanischen Werkzeugen, ist auch das Verhältniß bestimmt.

2) Wo es aber nur durch die Erfahrung bestimmt ist, ändert sich die Meinung von der Schönheit des Verhältnisses mit den Fortschritten solcher Erfahrungen.

3) Wo man nicht annehmen kann, diese Schicklichkeit durch die Erfahrung kennen zu lernen, wie bey den natürlichen Formen, wird

im Ganzen das gemeine Verhältniß für das schicklichste, und daher auch für das schönste gehalten.

Es ist, wie ich glaube, unmöglich, diese Fälle der Abhängigkeit unseres Gefühls des Verhältnisses von unserm Urtheile über Zweckmäßigkeit mit jener Meinung zu vereinigen, daß es etwan gewisse und festgesetzte Verhältnisse in den Formen gebe, welche ursprünglich und unabhängig schön wären.

Diese Erläuterungen scheinen mir diejenige genaue Verbindung, welche zwischen Verhältniß- und Zweckmäßigkeit ist, sehr stark zu beweisen, und eine leichtere und einfachere Erklärung desjenigen Vergnügens, welches das Verhältniß gewährt, zu seyn, als jene, nach welcher das Verhältniß eine wesentliche und unabhängige Eigenschaft in den Formen seyn soll.

Es giebt aber einen Fall, in welchem man noch immer zweifeln kann, ob diese Entwickelung der Natur des Verhältnisses diejenigen Phänomena zu erklären hinreiche, welche die Baukunst darbietet. Die Schriftsteller über

diesen Gegenstand, welche diese Kunst am besten verstanden, haben in der Betrachtung der Verhältnisse, welche in ihr entdeckt wurden, mit einander nicht übereingestimmt, indem sie ihre Wirkung bald aus der ursprünglichen Einrichtung unserer Natur herleiteten, bald sie an und für sich selbst, ohne Bezug auf irgend einen Ausdruck, für schön hielten. Sie waren auch bisweilen geneigt, ihre Meinung mit Aehnlichkeiten, die von Verhältnissen in andern Gegenständen hergenommen waren, zu unterstützen, und bemerkten verschiedene Fälle, in welchen ähnliche Verhältnisse in der Musik und in den Zahlen schön sind. Die Richtigkeit aller dieser Räsonnements über solche Aehnlichkeiten ist oft dargethan worden, und in der That an und für sich selbst schon so augenscheinlich, daß ich mich bey der Betrachtung derselben nicht aufhalten werde.

Ich schmeichle mir daher selbst, daß man es nicht für eine unnöthige Abschweiffung halten wird, wenn ich mich zu zeigen bemühe, daß die Schönheit der Verhältnisse in dieser Kunst sich in denselben Grundsatz auflösen läßt,

und daß sie uns nicht wegen irgend einem ursprünglichen Gesetze unserer Natur, sondern wegen ihres Ausdrucks der Zweckmäsigkeit gefallen.

Die Verhältnisse in der Baukunst beziehen sich entweder auf ihre innern oder ihre äussern Theile. Ich werde in der Folge über jeden dieser Gegenstände besonders, meine Bemerkungen mittheilen.

Anhänge
des
Herausgebers
zum
zweiten Theile.

I.

Ueber die Unzulänglichkeit der bloßen Beobachtung zur Erklärung der Empfindungen des Aesthetisch-Erhabenen.

Ich habe in dem ersten Anhange zum ersten Theile einige Gedanken über die Nothwendigkeit und den Werth der Beobachtung in ästhetischen Untersuchungen aufgestellt, aus denen sich zugleich auch zu ergeben schien, daß bloße Beobachtung die spekulativen Erforschungen keinesweges überflüßig machen könne. Die Lehre vom Aesthetisch-Erhabenen liefert vielleicht den augenscheinlichsten Beweiß, so wie das auffallendeste Beyspiel für die Wahrheit dieser Behauptung. Die ästhetischen Beobachter haben eine reiche Mannigfaltigkeit von Bemerkungen über diesen Gegenstand geliefert, allein weit entfernt den menschlichen Geist dadurch zu befriedigen, haben sie ihn, glaube ich, dadurch vielmehr in eine Art von Verwirrung versetzt. Spekulative Erforschungen allein, konnten aus einfachen Prinzipien die ganze Summe von Erscheinungen aufklären, welche der Gegenstand darbiethet. Alison ist auch hier blos Beobachter, und die ansehnliche Menge seiner Bemerkungen zeichnet sich durch alle Mängel aus, welchen der Beobachter ohne Prinzipien unausbleiblich ausgesetzt ist.

Die

Die Beobachtung kann in Beziehung auf einen Gefühlszustand nichts weiter leisten, als seine mannigfaltigen Merkmale, wie sie sich mit Beständigkeit äussern, aufzufassen, und sie ist in ihrer Art vollkommen, wenn dieß mit durchgängiger Richtigkeit, und erschöpfender Vollständigkeit geschah. Allein, wenn der Beobachter den Grund der Wirkungen, die sein Augenmerk sind, noch nicht mit Festigkeit anerkannt hat, so ist er bey dem Geschäfte der Auffassung der Merkmale, vom Zufalle ungemein abhängig, und sein ganzes Geschäft selbst schwankend und unzuverläßig. Er kann nicht dafür stehen, ob er sich überall durch Richtigkeit und Vollständigkeit auszeichnet. Dazu kommt, daß Einseitigkeit im Beobachten ein herrschender Fehler der Menschen ist, indem sie sich gewöhnlich aus zufälligen Ursachen auf die Bemerkung eines, oder einiger Züge einschränken, und durch Angabe davon Alles erschöpft zu haben glauben.

Je mannigfaltiger, sonderbarer, und scheinbar widerstreitender die Merkmale eines Gefühlszustandes sind, um so mehrere Schwierigkeiten hat die Beobachtung desselben, um so weniger kann dem bloßen Beobachter, ohne Prinzipien, sein Geschäfte gelingen. Er weiß nicht, was er mit den verschiedenen Phänomenen machen soll, hält wesentliche Züge für zufällig, und zufällige für wesentlich. Richten mehrere ihre Aufmerksamkeit auf einen und denselben solchen Gemüthszustand, so kann es nicht fehlen, daß sie nicht von einander abweichen, oft einander gerade zu in ihren Bemerkungen widerstreiten sollten.

Diejenigen Theorien des Erhabenen, welche auf dem Wege der bloßen Beobachtung versucht worden, scheinen die eben geäusserten Behauptungen vollkommen zu bestätigen:

1. Ueberhaupt können solche Theorien nichts weiter enthalten, als Merkmale, welche den Zustand bezeichnen, in welchem sich unser Gemüth bey Empfindung des Erhabenen befindet. Man gehe die Werke dieser Art vom Longin bis auf Mendelsohn und Burke durch, um es bestätigt zu finden.

2. Sie enthalten zum Theile Merkmale, welche nicht wesentlich und charakteristisch sind, sondern auch mehrern andern Gefühlszuständen zukommen. So setzen Einige fest, das Erhabene reize die Aufmerksamkeit ausserordentlich. Einige, es errege Verwunderung, Bewunderung, Ehrfurcht.

3 Sie sind alle einseitig. Der ganze Gemüthszustand desjenigen, welcher ästhetische Erhabenheit empfindet, besteht aus folgenden besondern Bestandtheilen: 1) einem Zustande des Vorstellungsvermögens und zwar einem solchen, an dem Sinnlichkeit Verstand und Vernunft zugleich Antheil nehmen; 2) einem Zustande des Begehrungsvermögens; 3) einem Zustande des Gefühlvermögens. Der Zustand des Begehrungsvermögens beym Gefühl des Erhabenen ist gemischt; die Seele bestrebt sich, das Erhabene zu erreichen und sinkt auch vor seiner Unermeßlichkeit zurück, sie wird gleichsam wechselseitig angezogen und zurückgestoßen. Der Zustand des Gefühlvermögens ist ebenfalls gemischt, Freude und Wehmuth theilen sich in die Seele des Empfindenden. Dann kann man auch in Beziehung auf ihn entweder auf das reingeistige Gefühl, oder auch auf das körperliche Gefühl sehen, aus welchem er besteht. So wie nun der Beobachter eine von diesen mehrern Seiten ausschlüßlich zum Augenmerke macht, wird er natürlich einseitig;

und mehrere Beobachter, deren Jeder sich auf eine besondere Seite einschränkt, werden in ihren Bemerkungen über das Erhabene von einander abweichen. Es würde zu große Weitläuftigkeit verursachen, wenn ich dieß durch Anwendung auf die besondern Theorien erläutern wollte. Ich begnüge mich an Burke zu erinnern, welcher einseitig genug ist, um als Resultat seiner Beobachtung fest zu setzen: das Gefühl des Erhabenen gründe sich auf den Trieb zur Selbsterhaltung, und auf Furcht d. i. einen Schmerz, der, weil er nicht bis zur wirklichen Zerrüttung der körperlichen Theile geht, Bewegungen hervorbringt, die, da sie die feinern oder gröbern Gefäße von gefährlichen und beschwerlichen Verstopfungen reinigen, im Stande sind angenehme Empfindungen zu erregen, zwar nicht Lust, sondern eine Art von wohlgefälligen Schauer, eine gewisse Ruhe, die mit Schrecken vermischt ist.

4 Sie liefern nicht selten widersprechende Resultate. Der Gemüthszustand in Empfindung des ästhetisch-Erhabenen hat das ganz Eigene, daß sich in ihm durchaus das Widersprechende vereinigt. Betrachtet man ihn *in Beziehung auf das Vorstellungsvermögen*, so findet man *sinnliche Anschauung*, und *Vernunftidee*, in *Beziehung auf das Begehrungsvermögen*, ein *Hinstreben*, und ein *Zurückweichen*, in *Beziehung auf das Gefühlvermögen*, *Freude* und *Wehmuth* verbunden. Wie dieß Alles nothwendig zusammen treffen könne und müsse, um eine gleichsam geheiligte Wollust hervorzubringen, ahndet der bloße Beobachter nicht, er stellt entweder diese Erscheinungen, als eben so viel Paradoxen auf, oder leugnet eines von beyden Entgegengesetzten. Nur der spekulative Forscher vermag den Grund

von

von ihrer so sonderbaren Vereinigung zu erreichen, und sie auf die einfachsten Prinzipien zurückzuführen. Ohne mich auf ausführliche Anwendung dieser Behauptung auf die vorhandenen Theorien der ästhetischen Beobachter einzulassen, begnüge ich mich nur anzuführen, daß zum Beyspiel Einige derselben behaupten, das Erhabene erhebe, andere dieß leugnen, und entgegensetzen, es drücke nieder; da doch sich beydes in demselben vereinigt.

II.

Warum findet sich vor Kant keine befriedigende Theorie des Aesthetisch-Erhabenen?

Auf dem Wege der bloßen Beobachtung, wie glücklich man ihn auch betreten möge, gelangt man nie zu einer befriedigenden Theorie des Aesthetisch-Erhabenen. Daß aber auch alle spekulative Versuche vor Kant nicht zum Zwecke führten, hat seinen Grund in den allgemeinen Mängeln des philosophischen Systems vor diesem Weltweisen.

Die Empfindungen des Aesthetisch-Erhabenen gehören in die Klasse derer, welche in wesentlichen Grundlagen, und ursprünglich bestimmten Verhältnissen unsrer Gemüthskräfte gegründet sind. So lange demnach diese noch nicht bestimmt und vollständig gefaßt und anerkannt worden, ist auch noch keine befriedigende spekulative

 lative

lative Theorie über das Aesthetisch-Erhabene möglich.

Um die Empfindungen des Aesthetisch-Erhabenen hervorzubringen, vereinigen sich alle Vermögen des menschlichen Geistes, und zwar nicht durch zufällige Einflüsse, sondern durch nothwendige wesentliche Kraftäußerungen. Sinnlichkeit, Verstand, theoretische und praktische Vernunft müssen zugleich, und zwar ihren strengsten Gesetzen zu Folge, wirken, wenn das Aesthetisch-Erhabene gefühlt werden soll.

Der Urquell aller Erhabenheit ist die Vernunft sowohl wie fern sie theoretisch, als wiefern sie praktisch ist. Die theoretische Vernunft hat ihr Maximum, die praktische auch; das Maximum jener sind Ideen des Unbedingten, das Maximum von dieser das moralische Gesetz und sein Endzweck. Das Aesthetisch Erhabene ist entweder das Aesthetisch-Erhabene der theoretischen, oder das Aesthetisch-Erhabene der praktischen Vernunft. Das Aesthetisch-Erhabene der theoretischen Vernunft ist ein Gegenstand der Natur, dessen Vorstellung das Gemüth bestimmt, sich die Unerreichbarkeit der Natur als Darstellung von Ideen zu denken. Das Aesthetisch-Erhabene der moralischen Vernunft ist eine Gesinnung, eine Handlung, in welcher sich die möglichste und würdigste Annäherung eines endlichen Wesens an das Summum der moralischen Vernunft darstellt. Der bestirnte Himmel, der Ozean, Gebirge, die sich in den Wolken verlieren, sind ästhetisch erhabene Gegenstände in Beziehung auf die theoretische Vernunft. Handlungen der Großmuth, Aufopferungen für das allgemeine Beste, können ästhetisch-erhabene Gegenstände

genstände in Beziehung auf die moralische Vernunft seyn.

Die Vermögen unsers Gemüths sind nur dadurch fähig, nothwendigen Einfluß auf das Begehrungs- und Gefühlsvermögen zu haben, daß sie angebohrene, wesentliche, nothwendige Formen, Regeln und Prinzipien haben. Und dann erst, wenn diese mit völliger Bestimmtheit und vollständig angegeben werden, ist die Entwickelung derjenigen Empfindungen möglich, welche in ihnen ihren Grund haben. Kant ist der erste, welcher jene große Aufgabe gelöset hat, und seiner Theorie des Erkenntniß- und Begehrungsvermögens allein verdanken wir unsere gründlichere Einsicht in die Natur des Erhabnen.

Ihm war ich auch, wie ich frey gestehe, die Entstehung der Gedankenreihe schuldig, welche ich über das Erhabne, noch vor Erscheinung seiner eigenen Theorie in der Kritik der Urtheilskraft, aufstellte. (Born und Abichts philosoph. Mag. 1r Th.) Aus welchen Gründen ich in gewissen Stücken von meiner damaligen Entwikkelung auch jetzt noch nicht abweiche, darüber werde ich mich im 2ten Band meiner Aesthetik ausführlich erklären.

III.

Welches sind die charakteristischen Merkmale der Empfindungen des Aesthetisch-Erhabenen?

Die Empfindung des Aesthetisch-Erhabenen ist ein Gemüthszustand, welcher durch die ursprünglichen Grundlagen unsrer geistigen Vermögen selbst, bestimmt ist. Aus einer wahren und vollständigen Theorie desselben müssen sich also auch die charakteristischen Merkmale und Kriterien desselben angeben lassen.

Das Aesthetisch-Erhabene hat charakteristische Merkmale:

1) In Beziehung auf das Vorstellungsvermögen. Sinnlichkeit und Vernunft haben an der ganzen Vorstellung Antheil, welche das Gefühl des Aesthetisch-Erhabenen erzeugt; allein es ist dieß bey dem Aesthetisch-Erhabenen der theoretischen Vernunft, und bey jenem der praktischen Vernunft nicht auf eine und dieselbe Weise der Fall. Bey dem Aesthetisch-Erhabenen der theoretischen Vernunft hat die äußere Sinnlichkeit Stoff zur Anschauung vor sich, welchen zu fassen, und in begränzende Form zu schließen sie nicht vermag; und mit der daraus gebildeten Vorstellung verknüpft das Gemüth eine Idee der theoretischen Vernunft, welche aus dem Unbedingten, dem Unendlichen

lichen besteht. Bey dem Aesthetisch-Erhabenen der praktischen Vernunft stellt sich dem innern Sinne, eine Gesinnung, eine Handlung dar, in Beziehung auf Gesetz und Endzweck der moralischen Vernunft, zugleich wird also auch dieses Gesetz und dieser Endzweck selbst von der Vernunft gedacht. Die Gesinnung oder Handlung, muß sich auf eine Harmonie mit dem Gesetze und Endzwecke der moralischen Vernunft gründen, wie sie für endliche Wesen im höchsten Grade schwer ist, es muß sich in ihr das Summum der menschlichen Tugend ausdrücken.

2) in Beziehung auf das Begehrungsvermögen. Unüberwindlich starker Antrieb, den Gegenstand zu fassen, zu erreichen, und dann ein Zurückweichen, Erschlaffen aller Thatkraft vor seiner Unerreichbarkeit, theilen sich wechselsweise in die Seele. Beym Aesthetisch-Erhabenen der theoretischen Vernunft zeigt sich das Besondre, daß der Antrieb zu fassen, zu erreichen, sich bezieht auf unermeßliche Mannigfaltigkeit für den Sinn, und auf nicht zu realisirende Einheit für die Vernunft, und daß beym Zurückweichen dieselbe doppelte Beziehung Statt findet.

3) in Beziehung auf das Gefühlvermögen. Das Hauptkriterium von dieser Seite ist die Gemischtheit des Zustandes, indem er aus dem Angenehmen und Unangenehmen zugleich besteht, von welchen beyden Rührungen jedoch die erste die herrschende bleibt. Allein man kann dieses Kriterium noch spezieller bestimmen, kann die Arten und

Grade

Grade des Angenehmen und Unangenehmen festsetzen, welche bey dem Gefühle des Erhabenen Statt finden. Es findet sich bey demselben, wenn es vollkommen gegenwärtig ist, Entzückung auf der einen Seite, auf der andern Verzweiflung, beyde gehen über in die Empfindung einer süßen Wehmuth. Allein die umständliche Auseinandersetzung dieses Gegenstandes würde mich weit über die Gränzen hinaus führen, welche gegenwärtigen Zusätzen bestimmt sind.

Es kann für den Freund ästhetischer Untersuchungen keine uninteressante Beschäftigung seyn, nach denen eben aufgestellten Kriterien des ächten Aesthetisch-Erhabnen die Beyspielsammlung Alisons zu prüfen. Er dürfte sich bald überzeugen, daß der englische Gelehrte den Fehler aller Beobachter des Erhabenen, ohne Prinzipien, hat, nämlich sehr viele Gegenstände dafür zu halten, welche es nicht sind.

Leipzig,
gedruckt bey Christian Friedrich Solbrig.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Grade des Angenehmen und Unangenehmen festsetzen, welche bey dem Gefühle des Erhabenen Statt finden. Es findet sich bey demselben, wenn es vollkommen gegenwärtig ist, Entzückung auf der einen Seite, auf der andern Verzweiflung, beyde gehen über in die Empfindung einer süßen Wehmuth. Allein die umständliche Auseinandersetzung dieses Gegenstandes würde mich weit über die Gränzen hinaus führen, welche gegenwärtigen Zusätzen bestimmt sind.

Es kann für den Freund ästhetischer Untersuchungen keine uninteressante Beschäftigung seyn, nach denen eben aufgestellten Kriterien des ächten Aesthetisch-Erhabnen die Beyspielsammlung Alisons zu prüfen. Er dürfte sich bald überzeugen, daß der englische Gelehrte den Fehler aller Beobachter des Erhabenen, ohne Prinzipien, hat, nämlich sehr viele Gegenstände dafür zu halten, welche es nicht sind.

Leipzig,

gedruckt bey Christian Friedrich Solbrig.

Bayerische Staatsbibliothek München

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Alison, Archibald

Archibald Alison über den Geschmack, dessen Natur und Grundsätze

Bd.: Zweiter Band

Leipzig 1792

L.eleg.g. 5-1/2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10572872-6
VD18 90809904